



CONADE

música

radio

ballet

cine

CONSEJO NACIONAL DE GOBIERNO

Presidente:

D. CARLOS L. FISCHER

Consejeros:

D. ARTURO LEZAMA

Dr. ALBERTO F. ZUBIRIA

D. LUIS BATLLE BERRES

D. JUSTINO ZAVALA MUNIZ

Dr. ZOILO CHELLE

Dr. LUIS ALBERTO DE HERRERA

D. RAMON VIÑA

D. DANIEL FERNANDEZ CRESPO

Secretario:

DR. JUSTO JOSÉ OROZCO

Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social:
Prof. CLEMENTE RUGGIA

COMISION DIRECTIVA DEL SODRE

Presidente:
Sra MARGARITA MENDEZ DE GARCIA CAPURRO

Vice-Presidente
Prof. CARLOS PACHECO

Secretario:
Dr. RUBEN K. SVETOGORSKY

Secretario Encargado de las Relaciones con el Exterior:
D. JUAN ILARIA

Director Artístico:
PROF. HUGO BALZO

Gerente General:
D. HÉCTOR M. LABORDE

*Director Técnico del
Departamento de Radio-Difusión:*
D. CARLOS MAZZEY

*Director de
Programaciones Radiales:*
D. NEDIO CAPORALE SCELTA

Secretario de la Comisión Directiva:
D. DIEGO ERRANDONEA

*Administrador del
Departamento de Espectáculos:*
D. ALFREDO FERRARI

REVISTA DEL S.O.D.R.E.

Director:
JUAN ILARIA

Sumario:

APROXIMACIONES A LA REALIDAD CULTURAL.

RESOLUCIONES DEL PRIMER CONGRESO NACIONAL DE AMIGOS DEL SODRE REALIZADO EN MONTEVIDEO.

SODRE. — Secretaría para el Interior (1948-1958). Programación cumplida desde el año 1948, en que se funda la Secretaría para el Interior, hasta la fecha.

LA OBRA MUSICAL DE LUIS CLUZEAU MORTET
Roberto Lagarmilla

CONCURSO ¿Qué es el folklore?
Acta del Jurado y trabajos premiados.

EL TERCER FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL Y EXPERIMENTAL DEL SODRE

LAS ACTIVIDADES ARTISTICAS EN EL ESTUDIO AUDITORIO DURANTE 1958.

EDICIONES LOCALES DE DISCOS



S. O. D. R. E.

SERVICIO OFICIAL DE DIFUSION RADIO ELECTRICA

MUSICA • BALLET • RADIO • CINE

ETNOLOGIA Y FOLKLORE

N.º 6

D I C I E M B R E

1 9 5 8

MONTEVIDEO-URUGUAY

Aproximaciones a la Realidad Cultural

El SODRE, en el presente año, realizó un Festival Internacional de Cine Documental y Experimental, que contó con la adhesión de más de 40 países.

También convocó a los "Amigos del SODRE" de toda la República, a un Congreso, para deliberar sobre la obra a desarrollar en el futuro y a fin de intercambiar ideas sobre una efectiva política de descentralización cultural.

No se trata de exponer, solamente, temas de meditación, que a veces pueden conducir, por exceso de literatura, a discusiones bizantinas o a resoluciones sin valor práctico, sino de crear una conciencia del hecho estético en el ámbito nacional, señalando su proyección efectiva en el desarrollo y evolución de la cultura colectiva.

Hay, sin duda, una dimensión del hecho artístico que no debe tomarse como manifestación lujosa del espíritu, sino como fenómeno digno de estimarse en el juego de las influencias recíprocas, con el medio ambiente, donde ya no hay fórmulas hieratizadas, sino una voluntad de acción. Ya se abandona el viejo concepto de fatalismo cultural, prosperando, en cambio, una idea de acción viva, en función de una filosofía de la cultura.

Deben realizarse, con rigor, los valores culturales. Son ya insuficientes, el movimiento romántico, las actividades sumarias, las aventuras parciales. Hay que situar el fenómeno en su tiempo y en su ámbito, en una actitud actuante, y en agudo proceso de superación, contra la rutina.

El SODRE aspira a crear una conciencia de resolución de los problemas artísticos que le competen, en amplia proyección unificadora, dentro de las exigencias peculiares de su función rectora, determinando, en una acción sistemática y coherente, los comportamientos necesarios para abordar una obra de singular trascendencia nacional.

Resoluciones del Primer Congreso Nacional de Amigos del SODRE realizado en Montevideo

En el pasado mes de Mayo, la C. D. del SODRE convocó a los integrantes de las "Asociaciones de Amigos del SODRE" de toda la República, a un Congreso que reunió a delegaciones de más de 30 localidades del país. En dicho Congreso, en el que participaron además de los Directores del Instituto, los miembros de las distintas representaciones, artistas, escritores, periodistas, miembros de órganos de Gobierno, críticos, se adoptaron las importantes resoluciones que se transcriben a continuación:

I — Solicitar a la Comisión Directiva del SODRE que el Instituto rinda un homenaje al maestro Néstor Rosa Giffuni, que consistiría en la colocación de un busto o un retrato del Maestro, en un lugar del Organismo que se considere adecuado.

II — El Congreso de Amigos del SODRE de todo el país, solicita a los poderes públicos que resuelvan favorablemente la ida de la OSSODRE a París.

III — Que se realice un mapa cultural del País, para un plan armónico, sistemático y serio, mediante el relevamiento de la actividad intelectual y artística en cada localidad, a través de las comisiones de "AMIGOS DEL SODRE" o aquellas que hagan sus veces.

2º - Unificar los criterios para lo resuelto por el apartado anterior, y se encomienda al Sr. Director del Liceo de Treinta y Tres, Prof. Homero Macedo, la redacción de un cuestionario. En los aspec-

tos administrativo y técnico, tal tarea quedará a cargo de la Secretaría para el interior.

3º - Mediante el arbitrio dispuesto por el numeral 2º, la Comisión de Amigos del SODRE o quien haga sus veces, recabará los siguientes datos::

a) Información acerca de la actividad artística desarrollada en la localidad hasta el presente.

b) Aspiraciones de cada entidad, consideradas en cuanto: 1) A la divulgación cultural; 2) A propender a la orientación vocacional, interpretación y creación.

IV — Propender al mutuo consentimiento y colaboración entre las distintas Comisiones de “Amigos del SODRE”, mediante:

1 — Intercambio de sus realizaciones artísticas.

2 — La publicación periódica de boletines informativos.

V — Que el SODRE recomiende de modo expreso a las autoridades departamentales y/o locales, para que éstas gestionen ante los propietarios de las salas particulares de cine o teatro (cuando ellas sean las únicas con escenarios adecuados existentes en los centros poblados) para que estas las cedan en forma periódica, y si es posible gratuita, para la realización de los diferentes espectáculos culturales del SODRE.

Que los municipios destinen rubros a efectos de construir salas para la realización de espectáculos de divulgación cultural y artística.

VI — Que en las Comisiones de amigos del SODRE estén representados los organismos culturales, oficiales, y las asociaciones o agrupaciones culturales independientes, como cine-clubs, teatros vocacionales, “Amigos del Arte”, centro musicales, asociaciones corales, comisiones de turismo, instituciones similares y Municipios.

A los efectos del trabajo práctico de organización de los espectáculos, se sugiere que cada Comisión de Amigos del SODRE tenga una mesa ejecutiva integrada: a) Un delegado de la Comisión Amigos del SODRE; b) Un delegado elegido directamente por el SODRE y c) Un delegado del Municipio.

VII — Expresar que el SODRE, sus comisiones de Amigos y las entidades públicas o privadas que colaboran en su acción, expresan su deseo de que la labor cultural que se realiza en el Interior de la República, responda a un plan orgánico en el que tengan intervención los Institutos del Estado que realizan una obra docente, los Municipios del Interior, y las entidades culturales que son producto de la iniciativa privada.

VIII — Propiciar la creación de una Comisión con sede en Mon-

tevideo, formada por representantes de Enseñanza Primaria, Enseñanza Secundaria, Biblioteca Nacional, Facultad de Humanidades, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Comisión de Amigos del SODRE, Municipio del Interior,, Universidad del Trabajo y SODRE, para que estructuren un plan orgánico de actividades artísticas y culturales, con un claro sentido docente, por ser ésta una necesidad evidente ante la realidad cultural del Interior del país.

IX — Propender al fortalecimiento de las Comisiones de Amigos del SODRE del Interior ya existentes en la República, y la creación de las mismas en los lugares donde resulte útil y necesario, aunque contemplando las especiales circunstancias que se plantean en algunas zonas del país. Facúltase al SODRE para proceder con libertad de criterio en este aspecto.

X — La creación de un fondo común en el que vuelven sus recursos los Municipios del Interior, el SODRE, y el Ministerio de Instrucción Pública, con destino a una gran labor cultural y artística a desarrollarse en el Interior del país. A tal efecto se propone la aceptación de la fórmula sugerida por el Concejo Departamental de San José, en el sentido de que cada Municipio del Interior destine el 1/1000 del total de su presupuesto como contribución a este fondo, por entenderse que tal fórmula es la que más justicieramente contempla las posibilidades de cada Municipio contribuyente.

XI — Designar a los Presidentes de los Concejos Departamentales de Artigas y de San José, Dr. Otaix y Sr. Donato respectivamente, para que en el próximo Congreso de Municipios del Interior planteen las precedentes aspiraciones de este Congreso en lo referente a la colaboración Municipal. La Secretaría del Interior del SODRE estará encargada de facilitar toda información necesaria a los señores concejales para el cumplimiento de esta misión.

XII — Crear, financiada por el fondo común a lograrse, becas para permitir estudiar en Montevideo a los jóvenes del Interior con capacidades artísticas notorias, y para permitir llevar al Interior, profesores de Montevideo en ramas de la enseñanza no cultivada fuera de la capital.

XIII — Expresar ante los poderes públicos, las aspiraciones de este Congreso de que el proyecto de Ley de la Televisión actualmente a estudio del Parlamento, sea sancionado en cuanto las disposiciones constitucionales lo permitan, y reiterar que se conceptúa fundamental en tal proyecto, contemplar fórmulas que hagan posible la construcción de la Red Nacional de T. V. por considerar que ello es de suma importancia para el cumplimiento de una efectiva labor de difusión cultural.

XIV — Expresar la aspiración de este Concejo de que cada

Concejo Departamental adquiera un piano, libre de gravámenes, para cada Departamento, y que dicha aspiración sea planteada en el próximo Congreso de Municipios. Que también sea libre de gravámenes para la importación de pianos a las Comisiones de Amigos del SODRE que puedan hacerlo.

XV — Aprobar la programación para el Interior proyectada por el Director Artístico del SODRE.

XVI — Dividir el país en tres grandes Zonas, Centro, Este y Litoral, a efectos de programación de los espectáculos.

XVII — Que las diversas Comisiones de Amigos del SODRE del Interior, envíen sus aspiraciones, y las demandas de cada Departamento, dentro de un plazo de 15 días. En un plazo de 30 días a partir de su recepción, y luego de los asesoramientos técnicos, el SODRE responderá a ellas.

XVIII — Que se incremente en el Interior de la República la realización de Conferencias y explicaciones previas en los espectáculos de música de cámara o de solistas.

XIX — Hacer un minuto de silencio en homenaje a los compositores nacionales recientemente desaparecidos, Maestros: RAMÓN RODRIGUEZ SOCAS, CARLOS GIUCCI y NESTOR ROSA GIFFUNI.

S. O. D. R. E.

Secretaría para el Interior

1948 - 1958

Programación cumplida por el SODRE desde el año 1948, en que se funda la Secretaría para el interior, hasta la fecha:

I — MUSICA Cámara (Conjuntos y solistas, vocales e instrumentales). 772 actos.

Sinfonía y Polifonía. — OSSODRE (Conciertos y ballets): 196.

Opera y Opereta: 3.

Folklore: 26.

II — BALLET (Cuerpo de Baile del SODRE): 107 espectáculos.

III — CINE ARTE: 1.473 funciones.

IV — POESIA Y MUSICOLOGIA:

Conferencias: 22

Conferencias ilustradas: 6

Recitales poéticos: 23

CONJUNTO EXTRANJEROS:

Ballet Nacional chileno: 4 espectáculos

Conjunto de vientos de Nueva York: 3 conciertos

Cuarteto de cuerdas "Stanley": 3 conciertos

Cuarteto vocal "Soika": 6 recitales

Hnos. Abalos (Folklore): 5 recitales

Los Fronterizos (Folklore): 8 recitales

Total de espectáculos llevados a cabo en el interior (1948-58: 2.722

Total de localidades visitadas en el interior: 80.

ROBERTO LAGARMILLA

LA OBRA MUSICAL DE

Luis Cluzeau Mortet

En la historia de la música uruguaya, durante el período comprendido entre la iniciación del siglo XX y nuestros días, aparece, como uno de los hechos fundamentales, el advenimiento del *nacionalismo musical*; por lo menos, en su aspecto como tendencia deliberada, y por sus principales frutos.

Este movimiento, afirmador de una conciencia de destino artístico, y libertador del colonialismo en que hasta entonces se había vivido, tiene sus mejores representantes, en tres compositores uruguayos: *Alfonso Broqua* (Montevideo, 1876 - París 1946); *Eduardo Fabini* (Solís de Mataojo, 1882 - Montevideo 1950) y *Luis Cluzeau Mortet*, nacido en Montevideo el 16 de noviembre de 1888 y fallecido en esa misma ciudad el 28 de setiembre de 1957.

Estos tres creadores, a quienes el Uruguay debe la adquisición de una impostergable personería espiritual en el campo de la música, presentan rasgos individuales y posibilidades expresivas muy diferentes. Como característica común, puede señalarse el hecho de que lograran la emancipación artística de nuestra música, mediante el uso consciente de materiales y técnica europeos. Era, por otra parte, el único camino posible. Lo determinaban la herencia racial y los moldes culturales. Así, Broqua fue alumno de la Schola Cantorum; Fabini, del Conservatorio Real de Bruselas. A Cluzeau Mortet, la gran tradición y la escolástica europeas, llegaron desde el seno de su propia familia.

Fue su abuelo materno, el distinguido maestro francés Paul Faget, su iniciador en la carrera musical. Con él, dió sus primeros pasos

en solfeo, piano y armonía. De él heredó, por otra parte, el gusto por las audaces combinaciones armónicas, la diferenciación de los timbres, y el sentido de ambiente, tan peculiares de la música francesa; sobre todo, bajo el reinado artístico de Gabriel Fauré, César Franck y Vincent D'Indy, conductores de una admirable generación de artistas. (En esa época, Debussy era prácticamente desconocido fuera de Francia, mientras que Ravel se hallaba aún dentro del período de sus estudios).

Por encima de este proceso de capacitación técnica, y de asimilación de formas, debemos ver, como factor primordial en la vida artística de Cluzeau Mortet, esa profunda corriente de afecto entre el abuelo y el nieto; esa comunidad de sentimientos que hace posible que las cosas más complejas sean dadas a entender, de una vez y para siempre, casi sin emplear palabras. En ese clima de afinidad espiritual, la formación del joven músico tenía que ser, pues, muy segura. La tradición y la ciencia de los conservatorios europeos, vinieron por los cauces de la sangre, y se volvieron conciencia, mediante un reiterado proceso de apreciación mutua.

L. Cluzeau Mortet inicia tempranamente sus estudios violinísticos. Y los realiza, también, en su hogar. Es su primera maestra, una distinguida cultora de la música, la Sta. María Visca Castro, hija del ilustre médico pediatra uruguayo, Dr. Pedro Visca.

Sus progresos son rápidos; pero la modestia innata del músico, hace que sea demorado el momento (por otros tan largamente ansiado), de presentarse ante el público; lo cual realiza, desde 1909 a 1914, a través de algunas jiras de conciertos, a las cuales, Cluzeau Mortet no concederá ninguna importancia. Su participación activa como instrumentista, en la actividad musical uruguaya, comienza en 1914, cuando ingresa, como viola, al Cuarteto de la Asociación Uruguaya de Música de Cámara, fundado, en 1910, por Eduardo Fabini (prácticamente retirado ya, en ese año, a la Fuente Salus), Vicente Pablo, Florencio Mora y Rómulo Fiammengo. Al ser creada la Orquesta Sinfónica del Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (OSSODRE), pasó a ocupar el cargo de primera viola. El contacto con los grandes maestros extranjeros que actuaron como directores de la OSSODRE, le deparó inestimables enseñanzas, a las cuales Cluzeau Mortet atribuía —quizás con mucha razón— una importancia decisiva en su formación como compositor sinfónico. En esa época, el músico comienza a experimentar los primeros síntomas de la sordera, que, año tras año, pareció empeñarse en separarlo del mundo. En 1945, el mal llegaba a hacerle penoso el cumplimiento de sus deberes como instrumentista; a tal punto, que debió gestionar su jubilación, por motivos de salud. (1946). Breve y esporádica es la actuación de Cluzeau Mortet, como pianista. Acaso el más importante de sus conciertos públicos, sea el que ofreció, en 1930, en el Teatro

Solía, de Montevideo, como intérprete de sus propias composiciones. En otras oportunidades, actuó como pianista acompañante, con cantantes que interpretaron sus "lieder"; hoy definitivamente incorporados al repertorio de cámara, en ambos márgenes del Plata. Siendo excelente instrumentista (pues poseía, tanto en el piano, como en el violín y la viola, sólida preparación técnica, unida a un delicado "toucher"), permaneció invariablemente alejado de todo "virtuosismo"; limitando su función personal, a lo estrictamente necesario para contribuir a la interpretación. Músico auténtico, Cluzeau Mortet no concibió al arte, como un medio de obtener el mero aplauso; sino como una necesidad, personal, de convivir con el pensamiento de los grandes creadores, y como una vía para comunicarse con los hombres. De aquí que su nombre, inseparablemente ligado al recuerdo de su labor creativa, haya quedado, durante los últimos 25 años de su vida, prácticamente desvinculado de su aspecto como instrumentista. Para nuestra generación, Luis Cluzeau Mortet es, fundamentalmente, un compositor. Y es en ese aspecto, que debemos ahora, centrar nuestra atención.

EL COMPOSITOR Y SU MEDIO.

Pese a su formación espiritual decididamente europea, L. Cluzeau Mortet sintió, desde temprano, la solicitación del paisaje nativo. En la época en que Fabini regresaba de Europa, trayendo, en sus maletas, los manuscritos de los *Tristes*, los *Intermezzos* y de *Flores del Campo* (obras que mantenía en secreto), y en los años en que Alfonso Broqua escribía su *Tabaré* y su *Poema de las Lomas*, el joven Cluzeau Mortet, que desconocía la existencia de tales obras, llamadas a constituirse en modelos de música uruguaya propiamente dicha, captó el ritmo de la hora. Parecía llegado el tiempo de la redención; y los jóvenes artistas del 900, sentían ya el llamado a filas para librar la batalla por la autonomía de nuestra música. Según manifestaba Cluzeau Mortet, parecía que, cuanto más escuchaban del repertorio clásico europeo, y más activamente participaban en la ejecución de esa música —con mayor intensidad sentían la necesidad de hacer, de la música del Uruguay— lo que aquellos maestros del pasado y del presente, habían hecho con el alma colectiva de sus respectivas patrias.

Cargado de legítimas ilusiones, y consciente de la que debía ser su misión, el músico hubo de enfrentarse, de inmediato, con una dura realidad: aquello que quería realizar, no podía ser aprendido ni ejercitado en ninguna parte, ni orientado por el consejo de ningún maestro. Estaba ante una tierra tan virgen como desconocida. Por eso, hubo de ser, en materia de composición musical, un autodidacta. Nada podían hacer la escolástica formal, ni los preceptos instrumen-

tales, frente a la tarea de crear una forma nueva, ni a la de desbrozar un camino abierto a una nueva expresión.

En la imposibilidad de lanzarse, tan desamparado, a la lucha, hizo Cluzeau, lo mismo que, independientemente, realizaron Broqua y Fabini: utilizó el *cuerpo* de la técnica tradicional, tratando de insuflarle un *alma* nueva. Como puede apreciarse, esta posición es radicalmente contraria a la adoptada por tantos compositores europeos contemporáneos, quienes, en sus mentados “retours”, intentaron expresar el espíritu de la antigüedad, con el lenguaje instrumental y armónico moderno. (Strawinsky, en “Pulcinella”; Ravel, en “Le tombeau de Couperin”, o Falla en el “Concerto” para clave). Fa se sabe que este género de experiencias, configura una suerte de hibridismo ingénito, del cual sólo se puede escapar por una aguda intuición artística. Bien diferente es el caso de la música que alcanza paulatinamente su desarrollo formal, y pone en juego los recursos determinados por el largo proceso de sedimentación de las culturas; llámense éstas, indígenas americanas, o europeas. En tal caso, los elementos expresivos y formales van surgiendo, unos de otros, en forma armoniosamente ensamblada; y sólo queda librado al empuje genial de cada compositor, otorgarle la trascendencia en el espacio y en el tiempo.

En las épocas de renovación o de crisis estética, —motivadas por innumerables causas— ese equilibrio que preside la creación individual y colectiva, se rompe. Surge, entonces, la necesidad de intentar aventuras, a veces muy peligrosas, porque representan la unión de climas espirituales distantes. Por esa razón, los fracasos son tan frecuentes. En el campo de los “retours”, sólo logran plenamente su objeto, Strawinsky, Ravel, Falla, Poulenc y Orff; y esto, sólo en *algunas* de sus obras más significativas. (Cabe destacar que el propio Debussy resulta inferior a sí mismo, cuando intenta sus “Homenajes” a músicos del pasado). En el campo del nacionalismo musical (fenómeno derivado del individualismo creciente a que condujo el Romanticismo del siglo XIX), aquella mencionada ruptura de equilibrio, conduce, con excesiva insistencia, a otro género de fracasos. ¡Cuántos *nacionalistas* musicales han caído en un mero pintoresquismo; en una detención sobre la anécdota, en una puntualización sobre el “color”, o en el empleo de documentos folklóricos! Las grandes fuerzas espirituales que impulsaron el desarrollo del arte, parecen cambiadas en moneda menuda. Sus productos pueden seducir o no, durante corto tiempo, a una generación ávida sólo de novedades; mas pronto caen en un justo olvido.

—::—

La experiencia nacionalista era, pues, y como todas las que im-

plican una simbiosis de elementos muy extraños, peligrosa. En el Uruguay, la intuición de sus tres primeros exponentes, determinó la entrada en el buen camino; en el único entonces accesible, para llegar a la meta propuesta. América, continente de conquistadores, tenía que surgir por *integración* de culturas. Nunca, por *escisión*, o por separación de un tronco racial, con una vida varias veces secular. El problema planteado a la naciente música uruguaya, es, por otra parte, común a todas las otras formas de expresión del alma americana. Bajo el título "Anomalías de nuestra cultura", Ricardo Rojas nota lo siguiente, en su ensayo *Eurindia* (1922-24): "El genio americano perece en una atmósfera que no es la suya; porque, históricamente es de Europa; y el genio europeo también perece en ella, porque, geográficamente, esa atmósfera es de América. La tragicidad de ese conflicto es la prueba de colonias que se hicieron naciones y que aspiran a crear una cultura, sin envanecerse con los paramentos de una civilización mecánicamente transplantada a su suelo".

Un poco antes del párrafo transcrito, aparece un pensamiento que, aplicado al caso de nuestra música, podría aclararnos por qué el "nacionalismo musical" uruguayo se manifiesta, en sus formas más tempranas, y a veces, también, en las mejor sazonadas, a través de la temática campestre, o bien, por las sugerencias ambientales que el medio rural ha infundido en los compositores. No debe olvidarse que, de los tres grandes compositores uruguayos nacionalistas, sólo uno, Fabini, era hijo del campo, de cuyas esencias, —luz, sonido y aromas— nutrió su niñez, etapa preparatoria y decisiva de toda creación artística. Broqua y Cluzeau Mortet son, no sólo hijos de la ciudad, sino productos de un ambiente cultural refinado, y totalmente dominado por el espíritu de Europa.

¿Por qué, entonces, las primeras manifestaciones musicales de "acento nacional" se nutren de lo que llega desde fuera de los límites de la urbe? La siguiente frase de Rojas nos permitiría explicar ese fenómeno:

"Si nos fijamos bien en la evolución americana, veremos que la ciudad, origen de la civilización, ha sido siempre un fortín de conquista militar o una factoría de conquista económica. Nuestras ciudades históricas no han nacido por agrupación de pobladores rurales, en proceso espontáneo de cultura; sino por penetración de gentes armadas, venidas de afuera".

"La ciudad americana no ha tenido, por consiguiente, en su génesis, el aliento creador de los dioses nativos, como la "polis" europea. Por eso, nuestra civilización es materialista; por eso, nuestra cultura es enteca. Dejará de serlo, *cuando el espíritu de la tierra haya entrado en la ciudad*, extranjera por todos sus atributos". (El subrayado es nuestro).

—::—

¿Fue la intuición pura, el conocimiento de los términos del problema, o una fusión de ambos, lo que determinó que Broqua, Fabini y Cluzeau Mortet dieran con la ruta exacta? Lo que hoy nos interesa, es que estos tres músicos no sólo hollaran la nueva senda descubierta, sino que, por ella, alcanzaran la concreción de sus ideales.

El “espíritu de la tierra” entra, por ellos, a la ciudad. Y no lo hace, con traer sencillamente, desde el campo, los cantares anónimos. Parece como si la luz, el paisaje, la atmósfera y la percepción de la distancia (desligadas por un momento, del factor hombre) se volvieran música, con acento nuevo y expresión genuinamente criolla; pese a que los “materiales” sonoros sean inequívocamente europeos. Los primeros grandes ejemplos de esta transfusión de emociones, los encontramos en el coro “Duerme, hijo mío”, de *Tabaré*, de Broqua, en *Carreta Quemada*, de Cluzeau Mortet, y en *Las flores del campo*, de Fabini. (Deliberadamente, hemos prescindido de hablar de una obra capital, *Campo*, también de Fabini, sólo conocida públicamente en 1922).

—::—

Otro de los rasgos comunes a los tres compositores a quienes hacemos referencia, es el de haber creado “de la nada”, la música nacional uruguaya, y haber obtenido, desde las primeras experiencias, páginas que, por su equilibrio formal y expresivo y por el proceso de estilización de motivos rítmicos o melódicos autóctonos, parecen más el producto de una larga decantación, que el brote primigenio de una nueva concepción de la música. El nacionalismo musical, en el Uruguay, nació casi perfecto. Fue mucho después, cuando conoció penosas indecisiones, cuando sintió manchada su esencia, por concesiones a veces burdas al pintoresquismo, y por el desacertado empleo del acervo folklórico, tan escaso en nuestra región geográfica.

Similar fenómeno ocurrió, hace más de 3 siglos, con la *opera in musica*, nacida en Florencia: las obras iniciáticas, de Jacopo Peri y sus coetáneos, presentan una claridad de estructura, una potencia emocional y un acento novedoso, que muchas veces falta en las óperas escritas en siglos posteriores. También dentro de ese género, existió toda suerte de malversaciones, de distorsiones, de desdichados maridajes estéticos y factores de empobrecimiento espiritual.

—::—

Por lo que antecede, podemos ahora ubicar, espacial y temporalmente, a Luis Cluzeau Mortet. Hemos tratado de situarlo en su época y en su clima cultural; con toda su carga de inquietudes, y en la plena responsabilidad de su función, como artista y como ciudadano.

LA OBRA MUSICAL

La carrera musical de Luis Cluzeau Mortet, como compositor nacionalista, si inicia hacia 1915, época en que actuaba como integrante del Cuarteto de Cuerdas de la Asociación Uruguaya de Música de Cámara. Las primeras manifestaciones de esta labor creadora, están constituidas por breves pero significativas piezas para piano: *Dos Preludios* y *Carreta Quemada*, que fueron recibidas con gran entusiasmo por el público de la época. De los años 1915-17 datan, también, sus primeras obras vocales, para canto y piano, compuestas sobre poemas de autores uruguayos.

Sin embargo, es preciso llegar hasta 1918, para encontrar la primera obra significativa. En ese año, da a conocer su *Pericón*, para piano, donde existe, en germen, un elemento ambiental que posteriormente su autor había de desarrollar en amplitud. En efecto: los primeros compases (en apariencia solamente rítmicos) que preceden a la entrada de la melodía, sugieren la presencia de "acordeones desafinados". Para lograr esa pequeña, aunque decisiva mancha de color, el músico se limita a emplear una incisiva apoyatura sobre la dominante.

Otro factor de ambiente: y éste, de mayor amplitud, consiste en el cambio de la tonalidad principal, a su homónima: (de Sol mayor a Sol menor). ¿Podría encontrarse, dentro del folklore, tal transición, que define todo un marco ambiental? Sabemos, en efecto, que la relación entre los modos mayor y menor, se limita, en la temática autóctona platense, a la que une entre sí las tonalidades "relativas". Por lo tanto, los primeros compases de este *Pericón*, de tan fuerte sabor criollo, contienen manifestaciones de un desligamiento consciente de todo documento folklórico: la referencia (un tanto caricaturesca) al instrumento, en las citadas apoyaturas, y la sugestión de distancia, en el paso del modo mayor al menor. Es, pues, una experiencia de libertad, una prueba de fuerzas, en la que el joven compositor de 29 años de edad, enfrenta tanto a la tradición pianística europea, como al folklore de su región. Esta obra breve fue inmediatamente aceptada por el público y por los intérpretes, uruguayos y extranjeros: entre éstos, el célebre Arturo Rubinstein, quien la incluyó definitivamente en su repertorio, haciéndola conocer en todos los países del mundo.

En 1938, 20 años después de haber sido estrenada en su forma original, fue adaptada para orquesta sinfónica, por el maestro Lamberto Baldi. En su nueva forma, algunos aspectos resultan enriquecidos por el color instrumental y armónico; pero otros, parecen desnaturalizados, por la adopción de acordes no dictados por la esencia de la melodía. No puede sorprender, pues, que el público se haya

mostrado bastante frío ante este aspecto orquestal del viejo y estimado *Pericón* para piano.

—::—

La revelación de *Campo*, poema sinfónico de Eduardo Fabini (abril 29 de 1922), constituyó un “levántate y anda” que enardeció de entusiasmo a los músicos rioplatenses. Para Cluzeau Mortet, representó una poderosa incitación a abordar el género sinfónico. Las consecuencias no se hacen esperar; y entonces, escribe su primer poema para orquesta: *Rancherío*, donde transpone, en la paleta orquestal, muchas de las calidades y sugerencias ambientales, logradas, años antes, en el teclado. El estreno de esta obra tuvo lugar en 1930, año en que se celebraba el primer Centenario de la Jura de la Constitución de la República.

La segunda obra importante, dentro del género, es el *Poema Nativo*, estrenado en 1931, a la que sigue, 2 años más tarde, *Llanuras*, donde los recursos propios del impresionismo francés son sabiamente utilizados para la sugestión del paisaje uruguayo. Poco después, escribe *La Siesta*, con la cual, Cluzeau Mortet afirma su personalidad creadora, liberada ya de toda forma de coincidencia con Broqua y Fabini, y se incorpora, en forma definitiva, al nacionalismo musical uruguayo. Y lo hace, llevando a su mayor consecuencia, lo que estaba en germen en el *Pericón*; es decir, la independencia de todo documento folklórico. Es, por lo tanto, “el espíritu de la tierra” (aludido por Ricardo Rojas), y no su cuerpo, representado por su cancionero popular, lo que Cluzeau Mortet transforma en música. La técnica europea, en su aspecto de mayor refinamiento, sirve de principio a estas obras de estructura libre y proteica, donde se afirma el sentimiento de la nacionalidad, sin conceder nada a lo anecdótico ni a lo pintoresco.

Con *La Siesta* (1934), se cierra lo que podríamos considerar la “primera manera” en la obra de Cluzeau Mortet. La segunda, puede darse por iniciada con otro sugestivo poema sinfónico: *Soledad Campes tre*, donde la recreación ambiental se basa en el doble juego de los efectos del timbre y la tonalidad, al servicio de un tema casi invariado. La orquestación es aquí sutil y poética, revelando el pleno dominio del lenguaje sinfónico, que revelan, también, sus *Preludio y Danza*, y *Danzas Nos. 2 y 3*; todas éstas, regidas por un principio constructivo evidentemente más sólido que las obras del primer período creador.

Con las últimas obras citadas, la personalidad creadora de Cluzeau Mortet parece alcanzar una madurez que tiene su mejor expresión en la *Sinfonía Artigas*, escrita hacia 1950, y sólo dada a conocer públicamente, el 13 de agosto de 1955, bajo la dirección de Juan Protasi.

Esta obra interesa por numerosos aspectos. En efecto: se sabe que el tratamiento de la forma-sinfonía, exige poner en juego múltiples recursos, numerosas formas de la potencia ordenatriz, y un especial criterio del invención temática. El género ofrece ciertas posibilidades; pero impone también obligaciones, a veces difíciles de cumplir, para quien ha cultivado, con preferencia, el poema sinfónico, cuya forma libre deja amplio margen para la fantasía personal. A los 62 años de edad, Cluzeau Mortet intenta, pues, una nueva y arriesgada aventura. Concibe la idea de esculpir musicalmente la figura del Héroe, y de proyectarla sobre su ambiente y su tiempo.

Desde el punto de vista genérico, la *Sinfonía-Artigas* no puede ser considerada como formalmente lograda. Pese al empeño del compositor, la obra resulta, más bien, una fantasía o poema sinfónico, (de forma algo más rígida que los anteriores), con 4 subdivisiones intituladas: "Escenario", "Rebeldía", "Perfil" y "Liberación", ordenadas a la manera de Berlioz o de Strauss. Los 2 primeros movimientos son casi monotemáticos: el contraste se basa en imperceptibles modificaciones melódicas, o en inesperados cambios de tonalidad o de graduación dinámica. De los dos, es "Rebeldía", (el 2º) el mejor, por su genuino lenguaje sinfónico, tratado en forma de *scherzo* vigoroso, cuyo ritmo evoca, con discreción, el de algunas viriles danzas rioplatenses. El tercero ("Perfil") introduce un elemento lírico de vastas proyecciones: parecería que la silueta espiritual del Prócer, en toda su grandeza como forjador civil, fuese armonizada con su ambiente social y geográfico. Oportunas sugerencias de paisajes (lleadas, musicalmente, a un alto grado de depuración), sirven de fondo, cambiante, a una línea melódica generosa en su impulso, y a la vez, austera en su desarrollo. La forma musical y el principio estético recuerdan aquí, sin duda, al R. Strauss de *Eine Eldenleben* (en el fragmento "La obra pacífica"); pero el lenguaje lírico pertenece, evidentemente, al Cluzeau Mortet de las mejores páginas de música de cámara. El cuarto movimiento da la impresión de un esbozo aún no terminado. Su autor manifestaba, al respecto, (mayo de 1957), que era preciso retocarlo. Señalaba en él, varias irregularidades formales que fácilmente pueden ser apreciadas echando un vistazo a la partitura. Por ejemplo: la aparición del segundo tema (uno de los mejores temas sinfónicos de toda la literatura musical uruguaya), conduce, en primer término, a la tonalidad de Do mayor; perfectamente relacionada con la principal del movimiento (Fa mayor). Pero, en su segunda y última aparición, pierde fuerza, por permanecer en Do, cuando todas las tendencias tonales de la obra, convergen hacia la principal. Esta irregularidad se hace muy aparente en un movimiento que, como el cuarto, adopta un lenguaje sinfónico muy preciso, que exigiría un plan tonal más riguroso.

Pese a estos defectos, la *Sinfonía - Artigas* constituye, como música,

una de las más nobles y emotivas obras de Cluzeau Mortet. No sólo dentro de su producción total, sino dentro de la historia que tal género tiene en el Uruguay, — puede ocupar un lugar de honor.

No conocemos, sino por referencias, otras obras orquestales de Cluzeau Mortet (ver la lista general, al fin de este artículo). Sólo alguna audición fragmentaria, realizada, al piano, por su autor, —nos ha permitido vislumbrar algo muy hermoso en su *Sinfonía de Este*.— casi contemporánea a la “Artigas” y en *Preludio y Scherzo Criollo*, antigua composición que parece anunciar, por momentos, la obra que Cluzeau dedicó a la memoria del Héroe.

La producción total de Luis Cluzeau Mortet comprende 124 obras; de las cuales 47, han sido escritas para canto con acompañamiento de piano. Fue el “lied”, pues, uno de sus géneros preferidos; y en él ha descollado con rasgos muy propios. Actualmente, no pasa un día, sin que esta música sea ejecutada, en una o varias salas (en Argentina, Brasil y Uruguay), por distintos intérpretes. Con el argentino Carlos Guastavino, Cluzeau Mortet matiene, en estos tiempos, la supremacía en la aceptación por el público y los cantantes.

Basta recordar sus *Triptico Primavera*, *Rancho Solo*, *Tarde de Verano* y *Canción de la Moza de los Ojos Pardos*, para justificar ese constante interés que los intérpretes manifiestan por las obras que Cluzeau Mortet escribió, dentro del género “lied”; donde se mueve tan cómodamente, por la innata fluidez de sus rasgos melódicos, y por su capacidad para trazar un colorido acompañamiento pianístico. Acaso la obra que ha alcanzado mayor difusión mundial, sea *El Canto del Chingolo*, — especie de recreación de la arcaica *vidalita* criolla, sobre un texto poético de Fernán Silva Valdés.

En el orden numérico de producción, sigue al “lied”, la obra para piano, que comprende treinta y dos composiciones. Esta serie abarca casi todo el período creador de Cluzeau Mortet; desde *Carreta Quemada* y *Pericón*, en la primera época, hasta la titulada *Nuestra Tierra*, en la cual su autor trabajaba aún, cuando fue sorprendido por la muerte. En la época intermedia, encontramos algunas páginas que han logrado justa difusión internacional, como *Evocación Criolla*, *Canción del Arroyo*, *Fiesta en el Rancho*, *Visiones Camperas* y *Tres Danzas*. La producción total para orquesta, comprende doce obras; siendo las más representativas de ellas, las que hemos comentado en párrafos anteriores. Importante es, también, no tanto por su número, sino por su calidad, lo que el maestro escribió para coro *a cappella*: once páginas, entre las cuales han tenido amplia difusión, *China Malvada*, *La carreta*, *Pericón Cantado* y la *Vidalita de Cerro Largo*; esta última, sobre poesía de Emilio Oribe.

La música de cámara (instrumental), — género tan familiar a Cluzeau Mortet, — ocupa, sin embargo, un lugar poco importante dentro de su producción total. Ni las *Impresiones Breves*, ni las *Bagatelas Criollas*, que forman parte de este conjunto de siete piezas camerísticas, — agregan nada significativo, a la personalidad de su autor. En cuanto a las *Sonatas* (una, para arpa, y otra, para viola), se resienten algo en el aspecto formal.

Otros géneros poco frecuentados por Cluzeau Mortet, aunque ricos en materia intrínsecamente musical, son: la música escénica (dos obras), piano y orquesta (2), canciones infantiles (4). Canto y viola (3) y canto con guitarra (1). De la música que escribió para la escena, se destaca especialmente la de “La Patria en Armas”, obra del Dr. Juan León Bengoa, — estrenada en 1950. El autor de este artículo no conoce, por audición directa ni por lectura, las citadas obras para piano y orquesta; pero sí, las tres hermosas páginas que escribió para los niños: *Tres Canciones Infantiles* (A la mancha, Tropicilla de Estrellas y Mi trompo), —sobre poemas de Silva Valdés,— una *Copla* y un *Romancillo*, con texto de Ildefonso Pereda Valdés, y *El Picaflor*, con letra de Fernán Silva Valdés. Las cualidades innatas de melodista fino, encuentran en este género, una excelente oportunidad de manifestarse, dentro del más sencillo y directo estilo de Cluzeau Mortet.

LA OBRA DIDACTICA

A la obra musical, extensa y variada, unió, Cluzeau Mortet, una labor pedagógica circumscripita a pocas instituciones. No obstante, forma una parte muy importante en la vida espiritual del músico de “Llanuras”. En efecto: durante un período de 35 años, desempeñó, honorariamente, el cargo de Director del Coro del Instituto Nacional de Ciegos, “General Artigas”. Menos extensa, aunque fecunda, fue su tarea como Profesor en los Institutos Normales de Montevideo, y en los Liceos de Enseñanza Secundaria. Quienes fueron sus alumnos o sus colegas, difícilmente podrán olvidar la elevada docencia que el músico ejercía, sin rastros de histrionismo ni de pedantería; aunque con gran firmeza en sus convicciones estéticas. La pureza de su vida irradiaba, en su torno, una especie de simpatía, que hacía fecunda y rápida la enseñanza. Su bondad ilimitada, que nunca pudo ser confundida con debilidad, — permitía establecer, entre maestro y discípulo, una suerte de convivencia espiritual, en todo semejante a aquella que, entre el abuelo y el nieto, conociera el músico, durante sus pri-

meros años de aprendizaje musical, en el seno de su familia. Sin hábersele propuesto, devolvía al mundo juvenil de su patria, el caudal de afecto y de sapiencia que había recibido tantos años antes. Esas características de generosidad, rectitud y ejemplar docencia, se manifestaron, también, durante los años en que Cluzeau Mortet ejerció la crítica musical, en el diario montevideano "La Razón".

Era firme en sus convicciones; nunca retaceaba el elogio, para quien, a juicio del alto periodista, — lo mereciese. Por eso, cobraba tal valor el juicio adverso, que, por otra parte, nunca emitía sin fundamentarlo en consideraciones técnicas o estéticas. En ese sentido, fue Cluzeau Mortet, el *primer crítico musical* que libertó a la crítica teatral, en general, — de ese convencionalismo, tan frecuente, que vuelve estéril la acción del periodismo artístico, por convertirlo en una simple gaceta. La crítica era, para este músico, una forma de cátedra, casi un sacerdocio, que impone deberes, a veces muy difíciles de cumplir estrictamente.

LOS ÚLTIMOS AÑOS

Los últimos años de la vida de Cluzeau Mortet estuvieron bien lejos de representar ese remanso, ese aquietamiento en la lucha, a que todo creador, todo hombre de acción, — tiene derecho a aspirar, aunque no fuese sino para perfeccionar su visión interior, y permitir un pulimiento de las aristas del espíritu.

Rodeado del afecto de cuantos lo conocieron, el músico sintió elevarse poco a poco, entre él y el mundo, murallas de silencio, que día a día se tornaban más opacas. Era la sordera, — el peor de los males que pueden sobrevenir a un artista del sonido, — la que se interponía, con frecuencia e intensidad cada vez más alarmante, — en cuanto el maestro deseaba conversar, o escuchar música. Los síntomas del mal comenzaron temprano; pero se hicieron más evidentes, a poco tiempo de ingresar, como viola, a la Sinfónica del Sodre. Ya hemos visto que fue esa, la causa de su prematuro retiro de su aíl orquestal (1946), y luego, de casi todas sus otras tareas, inclusive las docentes. Como se sabe, en períodos en que el costo de la vida se eleva constantemente, — las remuneraciones percibidas con carácter de pasividad, siguen sólo de lejos, y con gran lentitud, la precipitada carrera de los precios. Esta nueva etapa de la lucha por la vida, fue singularmente dura para Cluzeau Mortet. Sobre todo, si se tiene en cuenta que estas dificultades vinieron ligadas al desaliento y a las limitaciones físicas impuestas por el avance de su enfermedad.

Pero esta amarga etapa, que dura más de diez años, afinó su espíritu, hasta el punto que sólo pueden alcanzar los hombres ejemplares. Como caballero de la mejor estirpe moral, parecía convertir

su tragedia, en bondad; como artista, en flores cada vez mejor perfiladas, y como amigo, en forma de una asistencia espiritual permanente. Jamás desechó una oportunidad, por mínima que ella fuese, — para tratar de hacer bien: lo que un amigo experimentaba, ya como alegría de triunfo, o bien, como motivo de pena, — movilizaba de inmediato a aquel hombre, accesible pero no pródigo. Y eran entonces, el llamado telefónico, la breve esquela o su visita personal, las portadoras de la sincera felicitación, o de la sentida condolencia. En él, se sentía la *presencia del amigo constante*, a quien no encontraríamos, acaso, en las ruedas del café ni en las reuniones mundanas; pero al que presentimos cercano e invisible, siempre presto a acudir en nuestro favor.

Durante este período, Cluzeau Mortet realizó la materialmente difícil tarea de revisar y de hacer imprimir gran parte de su obra musical. Haciendo fuerzas de flaqueza, reorganizó su producción, no sólo en el aspecto gráfico, sino en el musical, propiamente dicho. A esta época pertenece gran parte de sus arreglos instrumentales y corales, y la composición de la serie *Nuestra Tierra*, que era objeto de su mayor atención. Uno de sus fragmentos, *Tamboriles*, dedicado a Lauro Ayestarán, — fue impreso en Buenos Aires, sólo pocos meses antes del fallecimiento del músico. En sus últimos tiempos, tenía los ojos puestos sobre *La Procesión de San Cono*, trozo característico, al que deseaba dotar de una vida muy singular. Elementos documentales puros, enlazados con otros de fantasía, — “debían dar una pintura exacta de la forma y del ambiente”, — según nos manifestaba, en mayo de 1957.

Cluzeau Mortet conservaba, pues, intacta, su fe en la vida, y clara, su conciencia como creador artístico. Pese a la creciente opacidad de los muros de silencio, que sólo en forma precaria e imperfecta lograban ser taladrados por los audífonos eléctricos, — el músico deseaba y buscaba la convivencia con el resto de los hombres.

Su última aparición en público, como pianista, — tuvo lugar el 26 de octubre de 1956, en el paraninfo de la Universidad de la República. En un acto literario-musical de jerarquía, el Prof. Lauro Ayestarán se refirió a la vida y a la obra de Cluzeau Mortet, ofreciendo una disertación precisa y emocionada a la vez, — que permitió definir la trayectoria artística del músico, pesar las influencias sucesivas del ambiente de cada época, y situar su obra creativa, dentro del panorama general de la música uruguaya, desde las postrimerías del siglo XIX. El conferencista terminó diciendo que Cluzeau Mortet “cultivó esa forma de *folklore ideal*, es decir, el que se concibe, no como un remedo de las formas autóctonas, sino como la aspiración suprema de quien precibe, en esas formas, a menudo breves o rudimentarias, el aliento de universalidad que sólo puede llegar, después del paso de esa luz, por el prisma de la sensibilidad del creador culto. “Dentro

de esa línea, se encuentra el gran músico a quien nos hemos referido, y a quien dejamos, ahora, con ustedes”.

La parte musical del acto fue iniciada por Luis Cluzeau Mortet, quien interpretó, en el piano, “Escarcha” y “Fiesta en el Rancho”, haciéndolo con esa fluidez y ese “toucher” instrumental que caracterizaron siempre a sus ejecuciones. El público, que colmaba la gran sala universitaria, seguía con interés, el desarrollo de este breve concierto. Ante los hechos, tenía una comprobación de que en sus últimas obras pianísticas, el músico “había encontrado su forma definitiva de escritura”, tal como lo había aseverado, poco antes, el Sr. Ayestarán. La audición concluyó con el “Tríptico Primavera”, “A un camino nacional”, “Mar de luna”, “Canto del Chingolo” y “Pericón”, cantados por la distinguida soprano uruguaya, Sra. Socorrito Villegas, acompañada por la pianista Chela Aguiar. Este concierto constituyó un acontecimiento de gran relieve en el medio artístico montevideano, habiendo merecido el unánime elogio de la crítica, que no se limitó a ofrecer una crónica del acto literario-musical, sino que subrayó los rasgos más característicos de la personalidad de Cluzeau Mortet; de quien se dijo entre otras cosas, “porque su música tiene la grandeza de lo sincero, y porque está cincelada con distinción de verdadero artista, ocupa, junto a la de Fabini, un lugar de privilegio dentro del arte nacional”. Los otros juicios difieren en los términos; pero coinciden en el concepto central de nobleza, distinción, fluidez melódica, discreción y modestia.

Desde mediados de 1957, la salud del maestro se había visto afectada por un nuevo mal, cuyo avance motivó su internación en un sanatorio, a fin de realizar una delicada intervención quirúrgica. Esto produjo una justificada alarma en los círculos artísticos y sociales de Montevideo, ciudad que, en setiembre de ese año, sería sede de un Festival Latinoamericano de Música, organizado por el SODRE. Los motivos de preocupación parecieron cesar, ante la noticia de que Cluzeau Mortet había reaccionado favorablemente, después de su paso por el sanatorio, — y que en breve recomenzaría su vida normal; asistiendo a conciertos, y trabajando, en su hogar, en la “página rebelde” que todavía estaba en sus manos: “La Procesión de San Cono”.

Entretanto, los preparativos del Festival, movilizaban a los músicos nacionales y extranjeros. Durante doce días, — entre el 18 y el 29 de setiembre, el Estudio Auditorio del Sodre sería el escenario de un vasto despliegue de fuerzas creativas americanas. Compositores e intérpretes, procedentes de varios países del Continente, estarían presentes, allí, en su persona o en su obra. El programa general comprendía numerosos conciertos de música de cámara, audiciones radiofónicas especiales, y dos conciertos sinfónicos, cuya dirección había sido confiada al maestro mexicano Carlos Chávez. En el segundo de

éstos, fijado para el sábado 28 de setiembre, sería interpretada, por la Ossodre, una de las más significativas obras de Cluzeau Mortet: *Preludio y Danza*. Completaban el programa de esa audición, las *Variaciones Concertantes*, de Alberto Ginastera, — el *Choro* (para piano y orquesta), de M. Camargo Guarnieri, y la *Sinfonía Romántica*, de Chávez.

El sábado anterior (setiembre 21), Cluzeau Mortet asistió al primero de dichos conciertos sinfónicos. En el vestíbulo del Estudio Auditorio, fue emotivamente saludado por sus numerosos admiradores y amigos, quienes celebraban la reintegración del músico, a su medio cultural y social.

Algo, en la mirada de Cluzeau, decía, a las claras, que el mal, que tantos creíamos alejado, — se encontraba sólo agazapado. El maestro permanecía un tanto “ausente”, como si las cortinas de silencio, impuestas por la antigua sordera, empezasen a aislarlo también espiritualmente de los hombres.

En los días que siguieron, tales presentimientos parecían desvanecerse, ante la noticia de que, con motivo de las reuniones que diariamente se celebraban, en honor de los músicos huéspedes, — el compositor uruguayo asistía, y tomaba parte activa en ellas.

Por último, llegó la fecha del segundo concierto sinfónico. Desde la realización del primero, el interés popular había crecido en forma insospechada. Los antecedentes se unían, ahora, al valor del programa combinado, que daba participación, como solista (en la obra de Camargo Guarnieri), — al gran pianista brasileño Arnaldo Estrella, artista que, desde su única aparición en Montevideo (octubre de 1940), — había seguido una luminosa trayectoria internacional.

Pero, en la mañana de ese gran día, circuló la noticia de que “el maestro Luis Cluzeau Mortet había fallecido, a consecuencia de un síncope cardíaco”. Los detalles del doloroso suceso, iban conociéndose al correr las horas; provocando un pesar colectivo que ensombrecía la luz de aquel espléndido día de la nueva primavera austral. •

Los instantes que precedieron a la iniciación del concierto, tan largamente esperado, fueron realmente penosos. La tensión emotiva alcanzó su punto culminante, cuando, momentos antes de la interpretación de *Preludio y Danza*, el Prof. Lauro Ayestarán, Asesor Musical del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, — acompañado por el Director, Maestro Carlos Chávez, se aproximó al podio directorial, para anunciar oficialmente la dolorosa noticia. De pie, el público y los integrantes de la Sinfónica del Sodre, guardaron un minuto de denso silencio. En ese hueco abierto en el tiempo; en esa ventana sorpresivamente abierta hacia la Nada, — todos evocaron la figura del maestro querido, a la que muchos de los que fueron sus compañeros de atril, habrán creído percibir cerca del puesto que ocupara durante diecisiete años.

En seguida, la orquesta se dispuso a interpretar la obra de Cluzeau Mortet. No es este, el momento de intentar un nuevo juicio acerca de sus valores.

Creemos oportuno transcribir lo que, pocas horas después, escribíamos en "El Día", diario montevideano: "Es bella y serena. Su autor comenzaba a trascender los límites, y a ocupar espacios sonoros que antes no había hollado. Evocación de antiguas danzas: reminiscencias de giros criollos, adoptados por Cluzeau Mortet, desde 1912 hasta "Llanuras" — se funden en una atmósfera armónica que sólo reaparece en la "Sinfonía Artigas"; es decir, — hacia 1950".

Belleza, serenidad, transgresión de antiguos límites, y poder evocativo: tal es la impresión dejada en el alma del cronista, en aquellas circunstancias tan peculiares.

Al otro día, escribía en el diario "El País", de Montevideo, el crítico Pablo Mafé Garzón: *"Su muerte viene a ensombrear la culminación del Festival de Montevideo, cuando las audiencias latino-americanas parecen ensancharse para tomar conciencia de su identidad cultural. Su caída recuerda a la de aquellos soldados, muertos por la última bala de la batalla, cuando a lo lejos se oyen ya los cantos de paz, que anuncian una vida digna para quien ha luchado"*.

Los restos mortales del compositor fueron velados en el vestíbulo del SODRE, en la mañana del domingo 29 de setiembre. De allí, fueron trasladados al Cementerio Central, donde fueron inhumados.

Con este acto, queda delimitado el tránsito vital de un noble artista, y ciudadano ejemplar. Pero es el deber de nuestro pueblo, hacer que esa ciudadanía de Luis Cluzeau Mortet se haga universal. De él nos queda ahora, su obra, su lenguaje propio e intransferible, que sólo espera el concurso de la técnica moderna, para expresarse en los términos que nuestra época comprende. Nos referimos a la ordenación y edición de lo más significativo de su obra musical, y la impresión de la misma, en discos comerciales.

Gracias a una edición revisada por músicos competentes, la obra podrá perdurar libre de "interpretaciones" oficiosas y de deformaciones o errores de copia. Por la impresión en discos fonográficos, podrá llegar al seno de cada hogar, para ser gustada y apreciada en conjunto y en detalle.

En el Uruguay, la industria fonográfica, (en su aspecto moderno, que contempla el alcance dinámico total y garantiza la fidelidad del sonido), — es relativamente reciente. No obstante, la técnica actual, ampliamente difundida por todos los países, — permite evitar esos tanteos y experiencias que ocasionan tantas pérdidas de tiempo, dinero y esperanzas. Sólo dos firmas comerciales realizan hoy (en 1958),

la fonografía moderna; pero lo que hasta el presente han entregado al mercado, resiste la comparación con los mejores productos que nos llegan del extranjero. Con esto, queremos puntualizar que, respecto a la obra de nuestros compositores, estamos ya en condiciones de realizar plenamente aquello que, pocos años antes, constituía una empresa difícil, puesto que era preciso recurrir al extranjero. Consideramos, no sólo un deber patriótico, sino una obra de positivo valor cultural, planificar la edición en discos, de las obras más significativas de Luis Cluzeau Mortet, Eduardo Fabini y Alfonso Broqua, pioneros del nacionalismo musical uruguayo, tendencia a la que estos tres grandes músicos mantuvieron incontaminada de pintoresquismo, para elevarla hasta el rango de arte capaz de aceptación universal.

Roberto E. LAGARMILLA.

APENDICE

a) Distinciones oficiales otorgadas a

LUIS CLUZEAU MORTET

Año 1930 — Primer Premio en el Concurso de Composición Musical organizado por el Ministerio de Instrucción Pública, del Uruguay; por su poema sinfónico *La Siesta* (Estrenada en el Palacio Legislativo, Montevideo, en 1930, bajo la dirección del maestro Virgilio Scarabelli).

- b) 1934: — Premio en el Concurso de Composición Musical (Ministerio de Inst. Pública, Uruguay) por su poema sinfónico *Llanuras*. (Estrenada bajo la dirección de Lamberto Baldi, a quien está dedicada la partitura de orquesta).
- c) 1929: — Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Sevilla, por los trabajos musicales presentados.
- d) 1938: — Invitación, cursada por el Embajador de Gran Bretaña en el Uruguay, Mr. Eugene Millington Drake, para visitar Inglaterra, y realizar una gira artística europea.

LISTA DE OBRAS MUSICALES

La obra musical de Luis Cluzeau Mortet comprende *ciento veinticuatro composiciones*. Reunidas por géneros, se tiene la siguiente distribución:

Canto con acompañamiento de piano: 47. — Piano solo: 32. — Obras orquestales: 12. — Coro "a cappella": 11. — Conjuntos de cámara: 7. — Canciones infantiles: 4. — Canto y viola: 3. — Música de escena: 2. — Piano y orquesta: 2. — Canto y guitarra: 1.

El detalle, dentro de cada género, es el siguiente:

A) *Canto, con acompañamiento de piano:*

PASAJES TRISTES: Chanson d'Automme, Berceuse. L'Ombre des arbres, Soleils couchants. Sommeil noir, y D'une prison.

Lloraban las campanas — letra: Julio Lereña Juanicó.

Río Indígena — letra: Andrés Lereña Acevedo.

Ojos negros — letra: Julio Herrera y Reissig.

Bajo el alero de las pestañas — letra: Amado Nervo.

TRIPTICO PRIMAVERAL: La noche blanca de luna, Se oye tu risa en la tarde, y Languidece — letra: Luis Barbé Pérez.

En la copa de los montes — letra: Carlos César Lenzi.

El amor y la muerte — letra: Antero de Quenta.

Mar de luna — letra: Carlos César Lenzi.

Canto del Chingolo — letra: Fernán Silva Valdés.

Pericón — letra: Fernán Silva Valdés.
Solo tú — letra: María Eugenia Vaz Ferreira.
Nocturno — letra: María Eugenia Vaz Ferreira.
Unico Poema — letra: María Eugenia Vaz Ferreira.
Otoñal — letra: María Clara Bonomi.
Yo pasaré por aquí — letra: María Clara Bonomi.
Lejanías — letra: María Clara Bonomi.
La Carreta — letra: Roberto Buela.
Llueve — letra: Eduardo Dualde.
Tenia tantas cosas que decirte — letra: Andrés Lerena Acevedo.

TRIPTICO CRIOLLO: Rancho solo, Tarde de Verano, y Canción de la Moza de los ojos pardos — letra: Fernán Silva Valdés.
Para el Regreso — letra: Romeo Negro.
El que los caminos alisa — letra: Romeo Negro.
Sombra de madurez — letra: Romeo Negro.

B) *Piano.*

Fantasia Apasionada
Preludios.
Tema con Variaciones
Primera Suite de Valses.
Ensueño.
Marcha Fúnebre.
Carreta Quemada.
Nativa.
Pericón.
Canción del Arroyo.
Evocación Criolla.
Canción Triste.
Malezas.
Fiesta en el Rancho.
Capricho Criollo.

C) *Obras orquestales.*

Canto de amor.
Llanuras.
Soledad Campestre.
La Siesta.
Rancharío.
Preludio y Scherzo Criollo.

Angustia — letra: Luisa Vera Guarino.
Anhelo — letra: Carlos Blixen Flores.
Romances de mi infancia — letra: Fernán Silva Valdés.
Canción de la buena esperanza — letra: Fernán Silva Valdés.
Madrugada blanca — letra: Fernán Silva Valdés.
Churrinche — letra: Fernán Silva Valdés.
A un camino nacional — letra: Fernán Silva Valdés.
Clavel del aire — letra: Fernán Silva Valdés.
Canción de cuna — letra: Socorrito Villegas.
Por el sol y la mar — letra: Leonardo Tusó.
Vidalita Cerro Largo — letra: Emilio Oribe.
No me mires así — letra: Andrés Lerena Acevedo.
Seis cantos sobre "Cruz y Extasis de la Pasión" de Esther de Cáceres (Paloma de Soledad, Tu voz, Tu llanto, Tu mano, Nocturno, y Resurrección).

Divagaciones: (Claridad. Inquietud. Meditación. Júbilo).
Danzas Nros. 1, 2, 3.
En la Playa.
Capricho Criollo.
Visiones Camperas (Anocheciendo. Junto al Fogón. Milonga).
Homenaje a Dualde.
Segunda Suite de Valses.
Capricho Criollo.
Serie "Nuestra Tierra" (Escarcha. Voces del Suburbio, Voces del Campo, Tamboriles, y Pampero).
Procesión de San Cono (proyecto).
Siete Impresiones Fugaces.
"Feuilles d'automne".

Preludio y Danza.
Danza N° 2.
Danza N° 3.
Sinfonía Artigas.
Valses (diez).
Sinfonía del Este.

D) *Coro a Cappella.*

El Sauce — letra: Fernando Nebel.
China Malvada — letra: Fernán Silva Valdés.
Momento — letra: Eduardo Dualde.
La Carreta — Fernán Silva Valdés.
CanCIÓN de la Buena Esperanza — letra: Fernán Silva Valdés.
Pericón Cantado — letra: Fernán Silva Valdés.
Paisaje de Verano — letra: Fernán Silva Valdés.

Vidalita Cerro Largo — letra: Emilio Oribe.
Himno del Bicentenario de Paysandú — letra: Eduardo Campos.
Canto del Chingolo (arreglo) — letra: Fernán Silva Valdés.
Himno Nacional de la República O. del Uruguay. (Arreglo para voces a Cappella).

E) *Conjuntos de Cámara.*

Cinco Impresiones breves.
Música para cuerdas.
Cuatro Ritmos criollos.
Bagatelas criollas.

Sonata para Arpa.
Sonata para viola.
Ensueño.

F) *Cantos Infantiles.*

A la mancha, Tropilla de Estrellas, y Mi trompo — letra: Ildefonso Pereda Valdés.
Copla para voces infantiles — letra: Ildefonso Pereda Valdés.

Romancillo — letra: Ildefonso Pereda Valdés.
El Picaflor — letra: Fernán Silva Valdés.

G) *Piano y Orquesta.*

Fantasia.

Burlesca.

H) *Canto y viola.*

De todo lo que digo — letra: Leonardo Tusso.
Palabras últimas — letra: Leonardo

Tusso.
Nostalgia del tren partido — letra: Leonardo Tusso.

I) *Música Escénica.*

"La Patria en Armas", de Juan León Bengoa.

"Las cédulas de San Juan", de Florencio Sánchez.

J) *Canto y Guitarra.*

Cancionero de Frutos Rivera.

TANGOS (música del género popular rioplatense).
Forastera — letra: Fernán Silva Valdés.
¡Qué Juez aquél! — letra: Juan Pablo Pérez.

Limpiate con Dentinaol — (Firmado, Lu-clu-mor).
El Quinielero — (Firmado, N. Barboza).
Gimiendo — (Firmado Juan Pablo Pérez).

CONCURSO

¿Qué es el folklore?

Acta del Jurado

Siendo la hora diez y treinta del día trece de febrero de 1958, se reúne el Jurado encargado de dictar el fallo del concurso convocado por la Comisión Directiva del SODRE, sobre el tema "¿Qué es el folklore?", cuyas bases, además de divulgadas en dos números de la Revista del Instituto, tuvieron destacada difusión por la prensa nacional y continental.

Se establece como primer punto de acuerdo entre los tres miembros de dicho Jurado, que en la suma de los trabajos presentados, todos ellos estudiados cuidadosamente, sólo tres proporcionan contribuciones efectivas y orgánicas acerca de la naturaleza de los hechos folklóricos. Los demás, no obstante las calidades fragmentarias que se advirtieron, están lejos de poder definir con precisión los objetivos actuales, límites y relaciones de esta ciencia.

Los tres trabajos seleccionados pertenecen a Augusto Raúl Cortazar, Bruno Jacovella y José A. de Olarte.

Iniciado el cotejo de los respectivos valores, Lauro Ayestarán señala conceptos de Olarte que no pueden ser compartidos, no obstante ser digno de destacar, en todo el trabajo de dicho investigador, la penetrante inquietud ante los problemas que enfrentan actualmente los folklórogos. Daniel Vidart y Alberto Soriano aprueban lo observado por Ayestarán, principalmente cuando éste hace un meditado reparo a la afirmación de Olarte sobre la "naturalidad de la cultura" que es inconsistente. A continuación Soriano señala el concepto de "cosmopolitismo" desarrollado por Jacovella, manifestando su disconformidad con el mismo, por considerar que el juego de factores que inciden

en las poblaciones de las grandes ciudades contemporáneas, contradicen, si se les estudia en períodos históricos más o menos largos, el sentido de "gregarismo" que les otorgara una sociología apresurada. Daniel Vidart, a su vez, hace un detenido estudio sobre los valores de conjunto existentes en los tres trabajos, indicando que el de Cortazar le impresionara como el de mayor homogeneidad y precisión de contenido, mientras que el de Jacovella, tiene la virtud de presentar una mayor amplitud de enfoque. Ayestarán y Soriano aprueban este análisis, y luego de otras consideraciones suscitadas por los trabajos mencionados, el Jurado vota por unanimidad el acuerdo de:

Proponer, para los 1º y 2º premios, respectivamente, a los trabajos de Augusto Raúl Cortazar y Bruno Jacovella, y para una mención especial, al trabajo de José A. de Olarte. Y para constancia firman la presente acta que será elevada a la C. D. del SODRE para la Resolución que corresponda.

Daniel Vidart

Lauro Ayestarán

Alberto Soriano

La Comisión Directiva del SODRE aprobó las recomendaciones del Jurado, otorgando el primer premio a Augusto Raúl Cortazar, el segundo premio a Bruno Jacovella, y una mención especial al trabajo de José A. de Olarte. En el presente número de la Revista, se publican los dos primeros trabajos premiados y la mención.

¿QUE ES EL FOLKLORE?

PRIMER PREMIO

PRIMERA PARTE

EL FOLKLORE COMO FENOMENO

Los Fenómenos, la Ciencia, las "Proyecciones" y los "Trasplantes".

La palabra Folk-Lore fue propuesta por William John Thoms en su famosa carta a la revista londinense *The Athenaeum*, que la publicó en el N° 982, del 22 de agosto de 1946. Con el nuevo término procuraba sustituir ambiguas expresiones entonces en uso, como "antigüedades populares" y "Literatura popular", designando concretamente *el saber tradicional ('lore') del pueblo ('folk')*.

En la misma carta se alude al "estudio de los usos, costumbres, ceremonias, creencias, romances, refranes, etc., de los tiempos antiguos" sobrevivientes en el pueblo.

Por lo tanto, en esta especie de partida de bautismo del folklore hallamos en germen la doble acepción con que la palabra ha cargado hasta hoy, originando no pocas confusiones: 1°) el saber del pueblo; 2°) lo que se sabe acerca del pueblo, mediante la investigación sistemática.

En la terminología técnica moderna, decimos que en el primer caso la palabra se refiere a los *fenómenos* folklóricos y en el segundo a la *ciencia* que los estudia.

En la actualidad no son las únicas acepciones. Se llama habitualmente también "folklore" a ciertas expresiones, en particular de carácter artístico, como danzas, canciones, música, representaciones teatrales, etc., no producidas espontánea y tradicionalmente en una determinada región por el "folk", sino cultivadas por artistas determi-

nados que reflejan en sus obras el estilo, el carácter, las formas o el ambiente propios de la cultura popular. No son por lo tanto fenómenos folklóricos, sino *proyecciones* de esos fenómenos, en el ámbito de las ciudades, en el plano de la creación artística individual y destinadas a un público que no es por cierto el “folk” y que con frecuencia se reduce a refinadas “élites”.

Las proyecciones revelan inspiración folklórica y se manifiestan en los más diversos campos. Si bien las de carácter artístico (literatura, música, coreografía, dramaturgia, cine), son las más evidentes y divulgadas, se revelan también en la industria (por ejemplo: tejeduría, platería, cerámica, etc.), en la moda femenina, en el arte culinario. El aprovechamiento de materiales folklóricos en la escuela, y en particular la enseñanza organizada de las danzas nativas, son interesantes ejemplos de carácter pedagógico.

Las proyecciones del folklore son legítimas cuando se afianzan en el conocimiento directo y en la documentación veraz de los fenómenos, en la compenetración del autor o del productor con el espíritu característico y con el estilo representativo del complejo folklórico que se trata de reflejar. Logradas estas condiciones, aún contando con la variación resultante de la distinta capacidad creadora y expresiva de cada uno, las proyecciones dignamente expresadas prestigian el folklore de un país y contribuyen a que trascienda de su realidad viviente y de su documentación técnica a planos universales. Esta difusión de sus rasgos estilizados, acentúa la personalidad del país y consolida el prestigio de su acervo cultural más intransferible y típico.

A la inversa, y por las mismas razones, las expresiones chabacanas e irresponsables conspiran, como verdaderas plagas, contra el patrimonio espiritual de la nación.

Por fin, hay otros casos a los cuales me refiero —sólo como contribución al deslinde de los conceptos y a la precisión de la terminología: son los que propongo llamar “trasplantes”, a falta de otra palabra consagrada. Son manifestaciones de indiscutible carácter folklórico que se producen ocasionalmente fuera de su ambiente y desengranadas de su sistema funcional, aunque los protagonistas puedan ser miembros del *folk*, como por ejemplo, personas o grupos, que, trasladados de su pueblo provinciano a las grandes ciudades, gustan cultivar ciertas costumbres, por lo común de carácter hogareño, celebrar reuniones y fiestas familiares y mantener vivo el recuerdo de la tierra nativa y de su vida tradicional. Los medios más reiterados son los bailes y cantos regionales, la preparación de comidas típicas y hasta el uso de la indumentaria lugareña. No se trata de *proyecciones*, pues los intervinientes son representantes auténticos del *folk*, y no miembros del “superestrato” que transfieren al campo de su propia actividad (artística, industrial, docente), los elementos o el estilo de los fenómenos folklóricos originarios. A su vez estos últimos pierden,

en este “trasplante”, algunos de sus rasgos esenciales, pues no son manifestaciones vivientes, espontánea y funcional de la vida colectiva, sino actos de evocación más o menos nostálgica, impregnados de simpatía, pero deliberadamente provocados y desde luego evadidos de todo vínculo con el paisaje lugareño tan íntimamente consustanciado con la vida de las comunidades de tipo *folk*.

Por todo lo dicho creo justificado distinguir entre las acepciones de la palabra “folklore” las que se refieren, por una parte, a los *fenómenos* y a la *ciencia*, y por otra, a las *proyecciones* y a los *trasplantes*

Caracterización de los Fenómenos Folklóricos.

Para lograr una caracterización de los fenómenos folklóricos que permita su deslinde con respecto a otros fenómenos culturales semejantes, es conveniente refirmar, como punto de partida, el concepto de que se trata, no de manifestaciones estáticas, sino del resultado de un *proceso*. Son comparables a los frutos que alcanzan madurez asimilando, en síntesis complejas elementos diversos y no a joyas que se conserven intactas a través de generaciones. El hecho de que el ritmo del proceso sea tan pausado que muchas veces no llegue a percibirse en el curso de una vida, no contradice su *naturaleza esencialmente dinámica*.

El impulso generador puede partir de un acto imitativo, de una invención o de un descubrimiento, originarse en la adopción de bienes transculturados del “superestrato” o en la conservación de supervivencias de culturas extintas. Lo que interesa no es tanto el origen de los elementos, sino más bien su pasaje de manifestación puramente individual, aislada, a expresión colectiva, compartida por los miembros de la comunidad. De aquí surge un primer rasgo caracterizador: *lo folklórico no es nunca privativo del individuo, circunscripto a lo personal, sino por el contrario colectivo, socializado y vigente*.

Esta necesaria colectivación de cualquier hecho como punto de arranque para llegar a convertirse en folklore, no exige que todos sean actores, parte activa en el proceso, sino simplemente que en conjunto presten ambiente de receptividad general al uso, ejercicio, práctica del bien en cuestión. En otros términos, que en el consenso social no resulte el hecho exótico, llamativo, anacrónico. Si al hacer, pensar, creer, sentir, cantar no se suscita en los demás extrañeza, rechazo, burla, desprecio, incomprensión en el sentido social, se trata de un fenómeno colectivizado. Todos lo sienten como propio, como natural, como vigente en ese lugar y en un momento dado. Estas dos condiciones de lugar y tiempo son esenciales, pues por poco que varíe cualquiera de ellas, el medio suele perder su receptividad para determinados hechos: por no ser propios de la comarca, por muy antiguos o

por demasiado modernos, pueden no llegar a ser admitidos en la colectividad o dejar de serlo.

Es decir, que si el agente del fenómeno lo produce sin tener la sensación de singularizarse, de apartarse del común sentir, de aislarse de su medio habitual, sin duda el bien está *en vigencia* y es, en este sentido, colectivo.

Siendo éste el concepto, importa que se pruebe que alguien, muchos, en algún caso hasta la mayoría, no saben bailar la danza regional, ignoran cómo fabricar la bebida típica, eluden las fiestas patronales, desbarran en el canto lugareño? El baile, la bebida, la fiesta, el canto, ¿dejarán, por eso, de ser considerados patrimonio común y colectivo, al alcance de todos los componentes del grupo?

Esta colectivación de un bien cultural cualquiera no debe ser entendida como simple suma mecánica de individualidades aisladas, más o menos coincidentes en su acción o en sus predilecciones. Cuando esta vigencia social se logra, significa que el grupo popular considera aquel bien incorporado a su patrimonio común, del que todos, por lo tanto, son copartícipes.

Esto trae como consecuencia que cada uno siente latir en sí, como en potencia, el derecho de introducir alguna variante en la forma consagrada. Llegado el caso, no se acusaría de entrometido, puesto que es copropietario espiritual.

El ejercicio de ese derecho está limitado por el concepto predominante en los grupos populares que valoran y prestigian lo heredado y consabido, velando por su integridad, por su estilo, por su carácter. De ahí que la reacción colectiva tienda más bien a proscribir que a prohijar las novedades, máxime si son desorbitadas. Esta actitud, que fundamenta la llamada "ley de autocorrección", a la vez que admite la variante feliz, explica cómo versiones antiquísimas mantienen a través de siglos los rasgos que las hacen inconfundibles y únicas.

Con más razón que el mero transcurso del tiempo, esta posición psicológica de los grupos populares hace que el nombre de los iniciadores y de las personalidades creadoras se vaya esfumando de la memoria colectiva hasta alcanzar la habitual *anominia* de todo lo folklórico. Admitidos la iniciativa, el invento, la imitación acertada, todos los disfrutan como elementos que pasan a integrar el patrimonio común.

El folklore poético proporciona un ejemplo demostrativo. Cuando un romance, una copla, una canción, se difunden en el pueblo, todos las repiten, pero no con la actitud de los alumnos de una escuela, por ejemplo, que recitan el texto de un poema. El cantor que entona una copla la canta como legítimamente propia, puesto que por derecho de selección y de memoria la ha hecho suya tomándola del acervo común.

Este sentimiento de coparticipación se revela, precisamente, en los casos en que el cantor pretende introducir variantes refinadas con el estilo tradicional y desnaturalizar así esa expresión del tesoro común. Los circunstantes apreciarán el arte o la mera habilidad del cantor, considerado como intérprete de algo que todos saben, y no se detendrán a considerar si le pertenece o no la paternidad del romance o de la canción, pues por lo común, desde tiempos ancestrales enriquecen el patrimonio poético de la comunidad.

Como es sabido, los autores románticos europeos hablaron de "las creaciones del pueblo", de obras debidas al Volksgeist (espíritu del pueblo). Interpretadas tales expresiones literalmente llevan al absurdo. Por cierto no se trata de una participación colectiva y simultánea del grupo en la redacción de un romance, por ejemplo. La creación originaria ha de ser desde luego individual. Pero en el curso de este proceso de colectivación, según acabamos de verlo, el pueblo actúa como entidad colectiva que, representada por sus cantores, da pública expresión a un repertorio que la memoria de todos atesora, considerándolo como propio. Las variantes, las refundiciones, la reelaboración del tema consabido dentro de los mismos moldes, aunque con matices renovados, atestiguan la plural intervención de muchos poetas y cantores populares a lo largo de las generaciones. Por lo tanto, el material recogido en el seno de una comunidad popular cualquiera, representa una obra sutilmente colectiva y en este sentido no es un despropósito hablar del pueblo, genéricamente, como verdadero creador de su folklore poético.

En consecuencia, un segundo rasgo caracteriza los fenómenos folklóricos: el de ser *populares* en el sentido que acabo de puntualizar. Como corolarios, que aquí sólo señalaré de paso, cabe hacer notar que no pueden confundirse con instituciones y estructuras incorporadas también a la vida del pueblo, a veces con función rectora y condicionante, como el gobierno comunal, la escuela, la policía, la iglesia, las dependencias administrativas, etc. Aunque los miembros del *folk* las integren, ejerzan o representen, no pueden, por su propia esencia, ser folklóricas, precisamente por su carácter institucionalizado y oficial.

Tampoco se deben confundir con manifestaciones ocasionalmente *popularizadas*, porque la vigencia pasajera de éstas, su falta de arraigo y de perduración, muestran que el pueblo ha sido temporariamente un medio fugaz de difusión, pero no el artífice concienzudo que selecciona: reelabora y asimila un bien que, a través de generaciones y merced a la obra colectiva, a veces imponderable, de muchos, se muestra al cabo como algo propio, vale decir, auténticamente *popular*.

Uso con preferencia este término, pues el adjetivo *vulgar* que etimológicamente resultaría adecuado, se ha impregnado de un sen-

tido peyorativo, visible también en sus derivados “vulgaridad” y “vulgarismo”, por lo cual puede inducir en confusión.

¿Quiénes son, dentro del conjunto de la sociedad, los integrantes de ese “pueblo”, vale decir, del *folk*?

He aquí una ardua cuestión que divide a los folklórogos y respecto de la cual no se ha dicho la última palabra, pues la polémica está abierta. Sin intentar exponerla, por el desarrollo que esto demandaría, y sin pretender tampoco terciar en ella, me limitaré a exponer un punto de vista para no cortar la concatenación metodológica de la presente exposición.

Es evidente que no podemos considerar que el “folk” está constituido por la totalidad de los habitantes de un país. Por descontado que frente a casos particulares la discriminación ofrecerá dudas: mas las vacilaciones ocasionales no desvirtúan el criterio general. De lo contrario, y vaya por vía de ejemplo, no podríamos hablar de aristocracia, o clase media o proletariado. Las fronteras pueden ser difusas, lo cual no prueba que no existan esos sectores de la sociedad, ni tampoco que su determinación sea imposible. En nuestro caso, los puntos de vista para la determinación son exclusivamente de carácter cultural. Y en este sentido, me parece factible deslindar el *folk*, en primer término del llamado “superestrato”. Este último se diferencia, entre otros aspectos, por el predominio de una cultura institucionalizada que el Estado orienta y regimenta, que la enseñanza escolar, en todos sus grados, uniforma de acuerdo con métodos y cánones educativos y que tiene como bases fundamentales de sustentación la escritura, el libro y sus equivalentes o sustitutos.

El ámbito de su residencia habitual y de su actividad son las ciudades, lo cual contribuye a una notoria desvinculación del hombre con el ambiente natural, de cuya dependencia directa se siente liberado por los progresos de la civilización, de la técnica y del confort. En la gran mayoría de los casos este apartamiento de la naturaleza atrofia también la sensibilidad para la precisión habitual, cotidiana del paisaje.

La sociedad de las grandes ciudades, máxime si son portuarias, muestra un grado muy agudo de movilidad y tendencia al cosmopolitismo. Por lo menos, el “homo urbanus”, por excelencia, vive a compás con el acelerado ritmo de su tiempo y parece insensible a los influjos arraigadores de la tierra. La moda, expresión del imperio de lo actual, de lo reciente, lo torna ávido de novedad, exacerba su inquietud por lo extranjero y futuro. Y esto es el reverso de la parsimoniosa modalidad provinciana y campesina que otorga a lo tradicional el máximo prestigio y busca en el pasado los módulos de su conducta y el canon de sus valoraciones sociales, éticas y artísticas.

No es ésta la única diferenciación entre los grupos de tipo “folk” y los amplios sectores que componen lo que convencionalmente lla-

mamos el “superestrato”. Partiendo de la base de que los primeros no constituyen entidades independientes, autónomas, incomunicadas, sino que forman parte del complejo conjunto de la sociedad contemporánea, es legítimo enumerar otros rasgos y circunstancias que confirman aquella estratificación cultural.

Esto no presupone la existencia de compartimientos divisorios entre los sectores. La ciudad suele ser condición histórica de la existencia de la población campesina. En las épocas de la conquista de gran parte del territorio americano, las estancias, los fortines y los pueblos, fueron ejemplos de estos núcleos rurales, vecinos del indio y disociados de la “urbe”, pero intercomunicados con ella por múltiples conductos civilizadores. A la inversa, la ciudad cosmopolita, letrada y dirigente recibe los influjos de este peculiar mundo campesino y acoge en su seno numerosos representantes, ocasionales y permanentes, que se afincan en ella. Pese a esta intercomunicación, los grupos de tipo “folk” mantienen por largos períodos un cierto aislamiento, que determinadas configuraciones geográficas (montañas, desiertos extensos, islas, selvas) acentúan y contribuyen a perpetuar. Por lo mismo, las influencias derivadas del ambiente regional son proporcionalmente más extensas y duraderas. En cuanto a los elementos temporales, predominan la vigencia de lo consuetudinario y el prestigio de lo tradicional, lo que contrasta con la versatilidad de las modas ciudadanas.

La educación, y la cultura en general, se basan más en la experiencia y en la imitación que en la enseñanza institucionalizada y metódica, de inspiración oficial. Lo espontáneo colectivo predomina sobre lo abstracto, teórico, sistemático; lo manual sobre lo industrializado; la artesanía sobre el arte individualista, ansioso de originalidad.

El dinamismo cultural está sometido a ritmo lentísimo, que podemos llamar “generacional” y que llega a ser secular, muy diverso de la movilidad de la sociedad urbana, acostumbrada a la diaria mutación.

Se prefiere una forma de vida común, compartida y estable, que no brinda al individuo muchas alternativas y posibilidades, pero logra en cambio para el grupo un máximo de estabilidad. Por eso el “folk” no adopta actitudes competitivas, ni son frecuentes las pugnas enconadas entre lo existente y lo novedoso; predomina más bien una suerte de resistencia pasiva frente a los procedimientos e ideas revolucionarias. No se trata de rechazo indiscriminado, pues muchas veces se aceptan las novedades, bien es cierto que adaptándolas funcionalmente a las necesidades poniéndolas en consonancia con la propia concepción del mundo, la cual se apoya más en el respeto hacia el pasado que en una ansiosa expectativa ante el futuro inmediato.

Los caracteres enumerados y otros semejantes pueden ser resumidos en relación con las dos coordenadas de la vida universal, *espacio y tiempo*, diciendo que el “superestrato” tiende a lo extranjero

novedoso, a la par que hace gala de "vivir al día", de salir al encuentro de lo que la "última hora" le ofrece, en tanto que el "folk", arraigado a la región, recibe la influencia de lo telúrico y pone al tope de su preferencia lo que es tradición.

Estos criterios, dados como ejemplo, fundamentan una posible caracterización de comunidades de tipo "folk", las cuales son también susceptibles de diferenciarse culturalmente de los grupos indígenas que conserven en vigencia sus géneros de vida propios, de carácter tribal.

Tratándose de conjuntos que integran la sociedad, es claro que su respectiva cultura va sufriendo los consabidos procesos y no permanece inmutable. Por lo tanto, habrá situaciones de hecho poco nítidas, casos desconcertantes e indefinidos. El torrente de transculturaciones, especialmente, opera cambios a veces acelerados; pero esta evidencia no impugna la legitimidad de la diferenciación entre un grupo de tipo "folk" y una tribu indígena. Muchos rasgos relacionados con la lengua, la religión, la organización política, social y familiar, los sistemas económicos, monetarios y de medición del tiempo, la desconexión de las poblaciones indias con respecto a la red administrativa, política, militar, electoral y jurídica del país, son puntos de apoyo suficientes.

Hay discrepancia entre los autores, en el sentido de que algunos consideran que un fenómeno puede ser folklórico sin ser propio del "folk"; pero éste es otro problema en cuya exposición no podría entrar aquí. Según estos criterios, no se tiene en cuenta el complejo cultural constituido por los grupos populares, su ambiente y su tradición, sino la naturaleza de los bienes, cualquiera sea el sector humano donde se hallen. En cuanto yo conozco, los puntos de referencia propuestos para distinguir, en el conjunto del patrimonio, los que son folklóricos y los que no lo son, resultan hasta ahora insuficientes. Ya se considere que a nuestra ciencia corresponde solo lo espiritual y social (excluido lo material y lo ergológico), ya lo tradicional y no institucionalizado, se ve que difícil es la discriminación en la práctica. En el primer caso, porque es casi imposible escindir los mundos de lo material y lo espiritual (mágico, artístico, etc.); en el segundo, porque también en los campos de la erudición, la diplomacia, la liturgia y tantos otros, hay abundantes elementos tradicionales que nadie confundiría con los folklóricos.

Para más precisa determinación de algunos de estos casos, susceptibles de ser diferenciados de los fenómenos folklóricos "strictu sensu" tal vez sean útiles los conceptos de "proyección" y de "trasplante", esquemáticamente enunciados al comienzo. En suma, creo que sigue siendo condición caracterizadora de todo fenómeno folklórico la de ser *popular*, es decir, asimilado tradicionalmente por el "folk"

Y en virtud de qué proceso un bien cualquiera llega a ser asimi-

lado por el grupo? "Si observáramos un ambiente popular típico; pueblecito remoto, aldehuella aislada, caserío disperso, comprobaríamos que la menor porción de su vida colectiva es la sometida a los moldes rígidos y uniformizadores de lo que hemos llamado lo "institucionalizado oficial (organización jurídica, política y económica; sistemas monetario, de pesas y medidas, etc.). Frente a estos casos cada individuo en desarrollo, por el contrario, se compenetra de todo el saber del grupo escuchando sus conversaciones y asimilando las técnicas; le basta parar mientes en lo que a su alrededor ocurre. Las ideas básicas, los valores de la cultura y las pautas para su conducta social se le presentan en términos sencillos y accesibles con solo observar lo que todas las personas normales creen o como cada cual reacciona ante determinadas situaciones.

"Desde luego no hay aquí erudición ni saber libresco; falta la teoría pura, la doctrina abstracta, el sistema intelectualizado; todo se edifica sobre la base de la experiencia, inductivamente"... "y no por un conocimiento lógico, sistemático, causal y cierto de los fenómenos". "Hasta las más complicadas formas... resultan de la equilibrada suma de experiencias que añaden, quitan, pulen, innovan o restauran la herencia común. El producto es, por fin, la exteriorización de un íntimo proceso encauzado por los criterios tradicionales, el medio natural, los impulsos psíquicos, las necesidades funcionales. Así, una larga germinación se abre, al cabo, en flor de belleza o se brinda en fruto de sabiduría". (A. R. Cortazar: "Qué es el folklore", p. 38-39).

En este sentido se dice que los fenómenos folklóricos son *empíricos, espontáneos, no institucionalizados*.

En cuanto a los medios de transmisión de los bienes en el ámbito de la cultura popular, no son los característicos de las sociedades civilizadas contemporáneas: libro, periódico, radiotelefonía, cinematógrafo, televisión. En aquel ambiente "la difusión se logra merced a la palabra hablada, coloquial, directa. Por eso se dice con verdad que la transmisión folklórica es *oral*, dando convencionalmente al término un sentido muy lato: se basa en la palabra, pero subrayada y a veces sustituida por el acto mismo, por el manipuleo que se aprende practicando, por el gesto que complementa o refuerza, por el ejemplo expresivo aunque mudo. Dicho en forma negativa, porque prescinde comúnmente de la escritura"...

"En fin, el caudal de la cultura, que no por ser empírico es endeble ni torpe, pasa así, por la palabra y el ejemplo, a impregnar los jóvenes espíritus que inician su "socialización" en el acotado ambiente de la aldea". (A. R. Cortazar: "Qué es el folklore", p. 40).

De aquí que el 4º rasgo diferenciador de los fenómenos folklóricos es el de ser *orales*, dando a esta palabra un valor convencional muy

lato, que equivale a *no escrito, a no adquirido a través de procesos institucionalizados de enseñanza y de aprendizaje.*

A través de su experiencia, el pueblo va asimilando nuevos elementos que enriquecen su patrimonio tradicional. La intercomunicación, cada día más frecuente, con los centros urbanos irradiantes, los medios de difusión progresivamente más activos y variados, la corriente de trasculturaciones de más en más caudalosa multiplican las posibilidades de elección; pero el "folk", mientras mantenga su condición de tal, en tanto no haya desnaturalizado su carácter, es muy parsimonioso en la elección. No acoge indiscriminadamente cuanto a su conocimiento llega. Solo acepta y progresivamente asimila aquellos elementos en los que descubre aptitud para satisfacer "necesidades" colectivas del grupo, ya de índole biológica o económica, ya mágica o religiosa, ya jurídica o estética. A diferencia de lo que ocurre en ambientes refinados del "super estrato", el "folk" se muestra muy cauto y sobrio en la elección de los medios que considera adecuados para satisfacción de esas necesidades. Se abstiene, tanto de la duplicación o de la heterogeneidad inútiles, como del refinamiento superfluo; también la singularidad caprichosa, precisamente por lo que tiene de individualismo exacerbado, queda al margen de la aceptación general del pueblo.

Cuando, por el contrario, la aceptación se va generalizando y llega el bien a incorporarse al patrimonio común, es porque ha probado su aptitud para satisfacer alguna necesidad colectiva. Utilizando un tecnicismo etnológico, llamo "función" al cumplimiento de esa finalidad de satisfacer necesidades.

Como el enfoque de este análisis se hace desde el punto de vista cultural, hay que destacar dos consecuencias de ese hecho; I) Más que la necesidad misma, más que el impulso orgánico y su satisfacción, interesa considerar los *concomitantes culturales*, es decir, el conjunto de circunstancias, medios, requisitos o modos de cumplimiento que condicionan y matizan cada función dentro del marco típico, geográfico y social, en que acaece. Así, por ejemplo, la necesidad de dormir tiene mil maneras de satisfacerse; en variables momentos del día o de la noche; antecedida por actos que se cumplen como preámbulo; en lugares establecidos o preferidos, dentro o fuera de la vivienda; infinita variedad de lechos, desde el suelo desnudo hasta las camas mullidas y lujosas, desde el simple cuero a la hamaca tejida, del apoya-cabeza a la almohada de plumas, sin contar las variantes según la edad y la categoría de las personas, etc., etc. "Para definir e interpretar el valor o función de cualquier elemento, hay que considerarlo engranado dentro del contexto de la cultura, pues es la única forma de mostrar que papel desempeña, cuál es su importancia, como se conexiona con otros variadísimos aspectos. Todos los integrantes se amalgaman en unidad superior y funcional que no admite desgajamientos incomprensivos que atentan contra la esencia de su natu-

raleza o tronchan su armoniosa realidad". (A. R. Cortazar: "Qué es el folklore", p. 49).

Por esta condición de satisfacer necesidades del grupo, matizándose, por una parte, de tonalidades típicas determinadas por la tradición y por el ambiente regional y, por otra, correlacionándose entre sí en trabazón inextricable, los fenómenos folklóricos son esencialmente *funcionales*.

Estos no adquieren con plenitud su condición de folklóricos, si consideramos el desarrollo del proceso, aun llegando a colectivizarse funcionalmente, por medios empíricos no institucionalizados, en el seno del grupo "folk". Faltaría, como etapa esencial, su arraigo popular a través del tiempo. No es suficiente que se incorporen oficialmente al patrimonio del grupo; es menester que integren la herencia social que los miembros de una generación transmiten a otra, en sucesión indefinida.

El fenómeno folklórico se configura cuando concurren las que podría llamar las coordenadas del proceso: la horizontal de su colectivización empírica entre los componentes de una comunidad en un momento dado, y la vertical de su persistencia a través del tiempo. Esta última etapa es la *tradicionalización*. Si consideramos, por ejemplo, una canción que por cualquier circunstancia favorable se difunde en un pueblo transmitiéndose por vía oral y llega a adquirir vigencia en el grupo social, no creo que por eso sólo sea justificado que la llamemos folklórica. Puede tratarse de una popularización fugaz y no de una verdadera asimilación perdurable. Por cierto que el folklórico no vacilará en documentarla, llegado el caso, si los elementos de juicio fundamentan la conjetura de su sobrevivencia en la generación subsiguiente; pero no pasaría de una conjetura. Solo el tiempo confirmará su acierto. Por el momento será, si se quiere, un fenómeno folklórico "en estado naciente". Mas para que llegue a su plenitud habrá que aguardar el cumplimiento de la etapa de tradicionalización, es decir, comprobar sus condiciones de viabilidad.

Llamamos *tradición* a este "proceso social en el que los elementos de la herencia cultural se transmiten de generación en generación por contactos de continuidad"; y también, "al contenido no material de la cultura así transmitido, cuando tiene la sanción prestigiosa de su antigüedad". Estemos o no de acuerdo con estas definiciones, tomadas de un diccionario especializado prestigioso, como el Fairchild ("Dictionary of Sociology", New York, Philosophical Library, 1944), lo que quiero destacar es que el término "tradición" tiene un significado técnico que adquiere en el Folklore, especial importancia. En el siglo XIX revitalizó su contenido con resonancias románticas, como ocurrió con otras palabras ("popular", "anónimo", "medieval", "paisaje", "sentimiento", "soledad", "rebelcía", etc.), pero no es su único sentido, como lo prueba su uso con respecto a lo clásico, que en

cierto momento representó la tradición por autonomasia. Cualquiera haya sido la influencia romántica en su acepción común, no es este motivo, por otra parte, para descartarla de nuestro vocabulario ni para usarla con tono peyorativo.

Desde el momento inicial de la especulación científica folklórica se consideró que uno de los rasgos más definidores del material que la nueva ciencia estudiaría era precisamente el de su antigüedad, el persistir del ayer más o menos remoto en la cultura popular actual. Por eso es significativo el título del libro de George Lawrence Gome: "El Folklore como ciencia histórica".

Esta perduración indefinida, que suele ser secular y es no pocas veces milenaria, que se mantiene a través de pueblos, lenguas, civilizaciones y ámbitos geográficos distantes y disímiles es uno de los más poderosos atractivos del folklore y en ciertos se presenta como un verdadero prodigio. Parodiando a Gautier, se puede repetir con admiración que un cuentecito sobrevive a los imperios.

Tal circunstancia, además de la ya dicha actitud de coparticipación colectiva favorece, por obra del tiempo, el olvido de los nombres de los iniciadores del proceso, sean poetas o danzarines, hechiceros o príncipes. La consecuencia es que al finalizar la trayectoria los fenómenos folklóricos resultan *anónimos*.

Hasta ahora he considerado rasgos relacionados con los aspectos sociales y temporales del proceso de folklorización. En último término, aludiré brevemente al que representa el factor geográfico, vale decir la influencia del medio natural. Es particularmente importante, dadas algunas de las características de los grupos de tipo "folk", puntualizadas más arriba. Su preferente localización marginal, con respecto a las grandes ciudades y a las zonas de intenso tráfico, de vida cosmopolita e industrialización creciente, los pone en contacto más inmediato y estrecho con la naturaleza. Ella condiciona algunas de las manifestaciones folklóricas más típicas, como la vivienda, la indumentaria, la alimentación, los transportes, las actividades laborales, las técnicas en general y hasta las artesanías. La naturaleza circundante, con la que el "folk" vive en íntimo contacto, forma con el grupo humano y su cultura tradicionalizada un complejo en el que la influencia geográfica no tiene el papel menor. No creo que llegue a ser "determinante", pero sin duda contribuye a configurar la fisonomía inconfundible de cada conglomerado folklórico.

Tal influjo se manifiesta hasta en fenómenos que podrían considerarse reluctantes, como los mitos y el culto, las leyendas y la poesía. El mundo natural circunvecino, que nutre la experiencia común, se infiltra en el ámbito mental de cada paisano afincado en su terruño y se trasluce luego en lo que su mente concibe. La animización y hasta la edificación de las montañas y los ríos, del mar y la selva, que hacen germinar mitos y prácticas rituales, leyendas etiológicas e infinidad

de comparaciones y metáforas del concionero popular, tienen en el paisaje su razón de ser. De allí que todo conglomerado folklórico lleve la impronta del ambiente natural en cuyo seno el "folk" desenvuelve su vida, por lo cual resulta interesante el estudio de lo que he llamado "ecología folklórica". (En: *Gaea*, t. 8, Bs. As., 1947). Surge de aquí el último de los rasgos caracterizadores que procuro puntualizar: *todo fenómeno folklórico es geográficamente localizado, es decir, tiene expresión regional.*

Que sea lugareño y típico no quiere decir que sea exclusivo, ni único, ni de invención local. El "folk" selecciona, adopta, adapta y asimila elementos culturales muy diversos y los va armonizando con las exigencias del medio circundante; pero entre esos elementos los hay venerables por su antigüedad, excelsos por su jerarquía espiritual o por su mérito artístico. Muchos de ellos han navegado en corrientes históricas por centenares de años, decantándose y acendrándose en la reiterada tamización. Suelen ser universales y representar lo más depurado y perdurable de las creaciones colectivas y anónimas de tantos pueblos.

Por eso, en resumen, la expresión regional del folklore no excluye la difusión ni la trascendencia universal de muchos de los elementos que lo integran.

Esquemmatizando, diría que los fenómenos que han cumplido su complejo proceso de folklorización resultan ser *populares* (propios de la cultura tradicional del "folk"), *colectivizados* (socialmente vigentes en la comunidad), *empíricos*, *funcionales*, *tradicionales*, *anónimos*, *regionales* (geográficamente localizados) y transmitidos por *medios no escritos ni institucionalizados*.

Es importante tener en cuenta que al intentar un diagnóstico de un fenómeno, se deben hacer jugar *todos* los criterios enunciados y no reducirse a una confrontación trunca o arbitraria de aquellos rasgos.

Aquí se cierra el ciclo que se inició en las páginas primeras. Espero que, como síntesis, quede la imagen de un dinámico proceso cultural a cuyo término el folklore se brinda en noble fruto o floración de belleza. Esta imagen tan reiterada ha llevado a muchos a proponer el acertado símbolo del árbol. También podría ser el río, que expresaría a la vez una aspiración. Somos, como pueblo, una ininterrumpida corriente en la historia y en esta continuidad fincamos nuestra fisonomía tradicional. Aceptemos el imperativo de mantener nuestro carácter, pero no anquilosado y yerto, como una momia sagrada y centenaria, sino como algo vivo y dinámico. Y parezcámonos al río, siempre renovado y siempre idéntico, que mantiene por milenios su configuración en el paisaje, a pesar de los aportes de sus afluentes, y que conserva su ser pese a las variables sustancias arrastradas por su corriente.

Sea nuestro folklore como el río, cuyas aguas no adulteran su

naturaleza, ya se oscurezcan con las sombras de las barrancas o con la verde penumbra de las riberas, ya resplandezcan con la luminosidad del cielo o se maten con los tonos de las nubes viajeras; tal como los valores esenciales de la tradición fluyen en el curso de las generaciones sin afectarse por la mutación de tiempos transitoriamente borrascosos o límpidos.

Sea nuestro folklore como el río fecundante, que reactiva la vida propia de la tierra por donde pasa, favoreciendo la expresión de sus fuerzas telúricas y se ufana luego en rendir tributo generoso a la inmensidad del mar. Constituya también nuestro folklore estímulo sugerente para el espíritu de nuestro pueblo, pero llegado el caso, sea capaz de ofrendar su caudal al mar, al infinito mar de la cultura del mundo.

SEGUNDA PARTE

EL FOLKLORE COMO CIENCIA

BREVES ANTECEDENTES

Los fenómenos folklóricos habrán aparecido en las primeras sociedades humanas (presupuesta la diferenciación cultural entre “élites” intelectualmente refinadas y coexistentes grupos populares iletrados y tradicionalizantes), desde el momento en que se cumplieron procesos del tipo de los que acabo de esquematizar. Por ser aquellos característicos y muchas veces pintorescos, suscitaron la atención de escritores y teólogos, de historiadores y viajeros, de filósofos y poetas desde las primeras expresiones escritas. Las obras interesantes desde este punto de vista figuran entre las más notables de la cultura universal, desde Homero a Dante.

La producción medieval ofrece una riquísima cantera, hasta ahora inexhausta. Basta pensar, por una parte, en trabajos descriptivos y críticos referentes a supersticiones y magia, para lo cual hasta las actas de los concilios son documentos valiosos, y por otra, en obras literarias que recogen o reelaboran cuentos, apólogos, fábulas, etc., de origen oriental en buena parte.

En la edad moderna aparecen en diferentes países pensadores, filósofos, literatos y hombres de ciencia cuyos aportes tienen valor fundamental. Son verdaderos precursores. La obra de algunos de ellos es netamente folklórica por su enfoque, su rigor y su calidad. Sirvan de ejemplo los nombres de Jean Baptiste Thiers (1636-1703), Joseph-Francois Lafitau (1670-1740) y Charles Perrault (1628-1703), para Francia; Gian Battista Basile (1575-1632) y Gian Battista Vico (1668-1744), para Italia; Johann Gottfried Herder (1744-1803) y los hermanos Grimm (Jakob, 1785-1863); Wilhelm, 1786-1859), para Alemania; Thomas Percy (1729-1811), para Inglaterra, etc. El caso de España presenta ejemplos memorables como el marqués de Santillana (1398-1458, recopilador de “refranes que dicen las viejas tras

el fuego"; Rodrigo Caro (1573-1640) estupendo tratadista, no suficientemente conocido, de los juegos de tiempo en relación con los antecedentes clásicos, en su curiosa obra "Días geniales o lúdricos" (1622); Juan de Zabaleta (1610-1670), a quien debemos menuda descripción de las costumbres en sus "Días de fiesta"; el P. Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), exponente de la reflexión crítica de muchos aspectos de la vida popular, en su "Theatro crítico universal", y tantos otros que la estrechez de éstas páginas impide citar.

En el siglo XIX, al conjunto de la ideología romántica, un verdadero torrente bibliográfico señala la culminación del gusto colectivo hacia lo popular y tradicional. Se creó un clima impregnado de interés y de simpatía hacia lo rústico y espontáneo, lo legendario y lo anónimo, abonado por la experiencia, con lo cual se reaccionaba contra los excesos del frío intelectualismo de la era luminista y neoclásica.

Esta atmósfera propicia preparó el advenimiento del Folklore. No de los fenómenos, desde luego, tan antiguos como la sociedad, sino de la recolección y estudio sistemáticos y metódicos de estos fenómenos.

Es decir, un primer esbozo de lo que sería la ciencia del Folklore. William John Thoms fue el intérprete de tal inquietud. Con la palabra que él creó se concreta una aspiración que muchos sentían, más o menos difusamente. Por cierto que la palabra no es la ciencia; pero el término encierra un concepto, un propósito, un programa, por otra parte terminantemente expuesto por el mismo Thoms en su carta famosa de 1846.

Otras circunstancias favorecieron este impulso inicial. Se abrió una era de cientificismo y las especulaciones teóricas marcharon de consuno con las exploraciones en el mundo colonial que los países europeos expandían y consolidaban. Disciplinas afines nacen también a la vida o alcanzan rápida madurez y notoriedad, como la Sociología, la Etnografía, la Etnología, la Antropogeografía.

Hacia fines de siglo, la semilla arrojada por Thoms al azar de una encuestista periodística germina en tierra fértil. Un grupo de antropólogos, "anticuarios" e historiadores consolida las conquistas fundando la Folk-Lore Society de Londres (1878), publicando la primera revista científica de la especialidad ("Folklore Record", 1878-1882) y organizando el primer manual de sistematización.

El panorama se ha desplegado prodigiosamente en el presente siglo. La sola mención de los diferentes aspectos llevaría un volumen. El desarrollo total, desde sus comienzos, tiene una utilísima guía en la "Noticia histórica del Folklore" (orígenes en todos los países hasta 1890; desarrollo en España hasta 1921, Sevilla, Alvarez, 1922), de Alejandro Guichot y Sierra, la cual puede complementarse hasta nuestros días con el reciente libro de Giuseppe Cocchiara, "Storia del Folklore in Europa" (Torino, 2ª ed., Einaudi, 1954). Los anteceden-

tes argentinos han sido reunidos por Juan Alfonso Carrizo en su "Historia del Folklore argentino". (Buenos Aires, Instituto nacional de la tradición, 1953).

No es ésta la oportunidad para resumir tales historias. Bastará la escueta enunciación de algunos aspectos que son algo así como los signos externos y visibles de la consolidación de la ciencia folklórica en un doble aspecto: su difusión mundial y su perfeccionamiento interno, en cuanto a su estructura epistemológica, al afinamiento y adecuación de sus métodos, al rigor de sus investigaciones de campo y de gabinete y a la seriedad y trascendencia de sus resultados.

Algunos índices de ese notable progreso son:

- a) Multiplicación de sociedades científicas en el mundo.
- b) Revistas especializadas, de investigación y de difusión.
- c) Colecciones de textos y "Bibliotecas" editoriales.
- d) Publicaciones técnicas, tratados y manuales.
- e) Bibliografías generales y periódicas.
- f) Enciclopedias: artículos específicos, cada vez en mayor número y extensión en las más modernas y enciclopedias especiales.
- g) Diccionarios folklóricos.
- h) Museos folklóricos (especialmente los llamados "vivientes"), y secciones especiales en museos de otro carácter.
- i) Investigaciones técnicas de campo, individuales y en equipo.
- k) Institutos de investigación, archivos, encuestas, ficheros.
- l) Cátedras universitarias.
- m) Congresos nacionales e internacionales; jornadas; coloquios, etcétera.
- n) Entidades, de diversa índole y categoría, que se vinculan con el cultivo del folklore y sus "proyecciones".

LIMITES Y RELACIONES DE LA CIENCIA

El punto de partida es una visión amplia, integralista, no artificialmente fragmentada, de la cultura. Pero esta actitud intelectual no excluye la imprescindible necesidad de establecer convencionalmente los límites del campo de trabajo de cada disciplina, máxime si se trata de una ciencia que surge, precisamente, para ocuparse del estudio de un determinado sector de la realidad no incluido explícitamente en la temática de las ciencias existentes o no considerado por ellas desde este particular punto de vista.

El material que el Folklore reivindica para sí, es, en mi opinión, aquel caracterizado por *todos* los rasgos analizados en la primera parte de este trabajo. Su enumeración taxativa responde a la necesidad metodológica de la exposición, pero en la práctica, algunos de ellos se consideran sobreentendidos en otros más generales, al punto que,

por razones de brevedad, en vez de mencionarlos separadamente se los alude en expresiones sintéticas y comprensivas, como "cultura tradicional del *folk*" u otras equivalentes que presupongan la inclusión de aquellos rasgos (popular, tradicional, empírico, etc.).

Queda así demarcado, en mi concepto, el ámbito dentro del cual le corresponde a la ciencia documentar los materiales para su estudio. Considero que el Folklore debe estudiar *todas* las manifestaciones, no oficiales ni institucionalizadas, de la cultura tradicional del "folk"; éste es el amplio terreno donde puede *documentar* los variados fenómenos que la integran. Está demás insistir en que, documentados como *folklóricos*, tales fenómenos pueden ser estudiados en todos los aspectos que a la ciencia interesen; evolución histórica, función cultural, simbolismo, relación con supervivencias y transculturaciones, transferencias religiosas y psicológicas, peculiaridad regional, etc., etc. lo que presupone en el investigador la más absoluta libertad de indagación a través de los campos de las ciencias que en cada caso ofrezcan su auxilio.

Entre éstas, algunas son afines y tratan con frecuencia el mismo material, aunque enfocado desde sus propios ángulos; otras están totalmente desvinculadas, pero ocasionalmente auxilian ante una investigación determinada: entre las primeras, por ejemplo, la Etnografía, la Sociología, la Geografía humana, la Historia, etc., y entre las segundas, las ciencias físicas, exactas y naturales en general.

Aplicando estos conceptos al caso de las dos primeras, se ve que la peculiaridad de los caracteres del "superestrato", del "folk" y de los grupos indígenas se corresponden con los respectivos campos de la Sociología (en sentido restricto), el Folklore y la Etnografía.

Como en todos los otros casos del quehacer científico, es necesario establecer aunque sea convencionalmente, límites entre las disciplinas afines, determinando los sectores de la realidad que cada una de ellas documenta e investiga, con métodos propios y de acuerdo con puntos de vista objetivos específicos. Negar esta posición significa borrar las fronteras entre las ciencias particulares y contradecir la evidencia de la progresiva constitución de disciplinas autónomas.

Es claro que habrá fenómenos que son estudiados por varias, lo cual no es por cierto una anomalía, desde que es lo corriente en la investigación de cualquier especialidad. Algún ejemplo bastará, con referencia a nuestro caso. Los refranes, las supersticiones, los cuentos, la música, las canciones, las costumbres y centenares de otras manifestaciones se producen en los ámbitos respectivos de una tribu, de un grupo "folk" y de sectores aristocráticos, universitarios, diplomáticos, cosmopolitas, profesionales, etc., incluidos en el "superestrato". Se justifica que el folklorólogo reivindique para sí, como material específico de su estudio, las ceremonias de las cortes regias, o las supersticiones de los jugadores de ruleta, o la música de los conservatorios,

o la poligamia indígena, o la táctica guerrera de ciertas tribus? No estaría invadiendo, de la manera más justificada e innecesaria, los terrenos propios de otras especialidades?

De este planteo se ha querido derivar una conclusión que me parece injustificada. Mantener los límites de ciencias afines no quiere decir, de modo alguno, que se coarte la *libertad absoluta* que por cierto tiene el *investigador científico* de recorrer todos los rumbos que considere convenientes a los fines de su estudio. Supongo que jamás, un folclorólogo dedicado, por ejemplo, al estudio de los mitos, dejará de tomar en cuenta los que le interesen porque se manifiesten fuera del "folk", ya en culturas etnográficas, ya en las "élites" más refinadas; pero no porque él entienda que tales materiales son folklóricos, sino solo a los fines de su investigación. Es lo corriente en el campo científico. Sin salir del caso del Folklore y solo como consideración complementaria, es suficiente pensar, por ejemplo, en las informaciones botánicas que se requieren para estudiar la función del algarrobo en el Noroeste argentino, o las de carácter astronómico para sondear todas las posibilidades de explicación de un mito astral. Nadie considerará abusivas estas incursiones en campos de la Botánica o la Astronomía, si así lo requiere la indagación científica, pero nadie tampoco sostendrá que el Folklore debe extender su ámbito al estudio de las plantas y los astros.

En resumen, circunscribir el campo y adoptar un punto de vista para que la ciencia folklórica observe, recoja y documente los materiales específicos, sin superponer su tarea con otras disciplinas colindantes, no quiere decir en modo alguno que se intente retacear la libertad del investigador, que por cierto no reconoce vallas en el estudio, explicación, comparación e interpretación de los fenómenos documentados.

Más aún: personalmente he sostenido siempre el anhelo de que el folclorólogo adopte en su labor una actitud integralista y una amplia visión, capaz de percibir, tanto las interrelaciones entre los fenómenos, como los vínculos entre las ciencias, para no hacer del Folklore una menguada especialidad, sino una "ciencia del hombre" animada de fecundo espíritu humanista. (A. R. Cortazar: "El folklore y su estudio integral", Buenos Aires, 1948).

La única elemental condición es que los materiales que maneje como punto de partida de sus investigaciones sean *folklóricos*, es decir, propios de la cultura tradicional del "folk", y no etnográficos, ni arqueológicos, ni de ninguna otra especie. En cuanto a las *relaciones de las disciplinas entre sí*, nadie discute que los estudios etnográficos referentes a culturas indígenas y pueblos naturales son valiosísimos para el folclorólogo como elementos de comparación y posible rastreo de orígenes, además de los casos concretos de grupos transculturados, que van evolucionando del tipo tribu al tipo "folk".

De la misma manera, la ciencia folklórica aprovecha la elaboración teórica sobre concepto, difusión y clasificación de culturas que la Antropología cultural o la Etnología le ofrecen, así como la teoría del patrimonio y lineamientos generales de los métodos, adaptando tales conquistas a sus propias necesidades y problemas.

La relación es equivalente y paralela con respecto a la Sociología y la Sociografía, ya en cuanto a la morfología y dinámica social, que naturalmente engloban los sectores populares, ya en relación con agrupaciones de tipo urbano institucionalizado, con las cuales las comunidades populares están en tan estrecha vinculación cultural, que sería imposible comprender muchos elementos de su folklore sin conocer previamente los bienes, formas y valores irradiados por esos núcleos urbanos prestigiosos. Pero la documentación y estudio de fenómenos específicos del "Superestrato", de sectores letrados, de las "élites" intelectuales artísticas, etc., no corresponden en prioridad al Folklore.

Al puntualizar el carácter siempre regional, comarcano, de los fenómenos folklóricos, se está proclamando que en el análisis de este aspecto se comparte el campo con la Geografía humana; pero sin olvidar que ésta incluye en su consideración aspectos de las relaciones del hombre con el medio, que son totalmente ajenos al Folklore, y a la inversa, este se detiene en el examen de factores tradicionales, consuetudinarios y hasta mágicos que el antopogeógrafo no consideraría de su incumbencia. Tomando como ejemplo al azar la vivienda, comprobamos que la investigación sobre emplazamiento, comunicaciones, materiales, distribución determinada por el clima, etc., son aspectos que el geógrafo considera y el folklorólogo toma primordialmente en cuenta como antecedentes; más este último concentra su atención en las ceremonias propiciatorias que se cumplen al inaugurar la casa y su posible valor de supervivencia religiosa; las fiestas a que esto da lugar; las motivaciones supersticiosas que explican ciertos adornos y accesorios; la distribución de los recintos determinadas por ancestrales costumbres hogareñas, al parecer anti-funcionales, etc.

Siendo los fenómenos folklóricos tradicionales, tienen siempre su raíz en el pasado y por lo tanto se originan en el ámbito histórico. La disciplina que documenta, relata y explica ese pasado es base firmísima; pero no todo lo histórico es folklórico; adquiere esta condición aquello que sobre vive incorporado a la vida de un grupo "folk". Por su parte, la ciencia folklórica determina versiones y relatos sobre acontecimientos históricos que no han dejado huella escrita, pero que subsisten en la memoria popular y en el seno de las familias; son las llamadas "tradiciones", complemento de la historia propiamente dicha y germen de una especie literaria, si son expresadas con arte.

Más allá del pasado histórico propiamente dicho, se extiende

el dominio de la Arqueología, que trabaja con los restos y ruinas que subsisten de culturas desintegradas o extinguidas como tales. Algunos de estos bienes, ya materiales (los morteros de piedra, por ej.), ya espirituales, integran el patrimonio del "folk" y siguen actuantes y en vigencia a través del tiempo. Son las llamadas supervivencias, que algunos autores consideran elemento característico de todo folklore. Recíprocamente, el análisis de fenómenos que viven en la tradición popular se utiliza para aclarar aspectos y descifrar funciones que se presentan como enigmas o como lagunas en el estudio arqueológico de pueblos extintos.

La Lingüística proporciona al folklorólogo, no solamente los resultados concretos de sus estudios, sino sus métodos depurados y su técnica rigurosa, no para que aquel estudie a su vez los mismos fenómenos idiomáticos, sino para que los aplique al caso circunscripto que le interesa; el habla popular. Y aún dentro de esta manifestación, no suele pasar de recopilaciones de léxico, estudio especial de regionalismos, con incursiones hacia la onomástica y la toponimia. Hasta hoy son escasas las contribuciones en cuanto a fonética, sintaxis y estilística. El método de "palabras y cosas" (Wörter und Sachen) abre atrayentes perspectivas a los folkloristas, pero ha sido escasamente aplicado entre nosotros.

Del conjunto de las ciencias psicológicas, el Psicoanálisis se ha mostrado fuente muy fecunda como medio de interpretación de mitos, ceremonias, supersticiones, "motivos" de cuentos populares, ciertas costumbres, etc. Libros recientes, de sólida información, marcan rumbos en esta especialidad (Paulo de Carvalho Neto: "Folklore y Psicoanálisis", Buenos Aires, 1956).

Este catálogo de relaciones del Folklore con otras disciplinas podría prolongarse mencionando los casos del Derecho, la Pedagogía, la Ciencia de las religiones, la Cartografía, etc., y siempre llegaría a la misma conclusión: todos los aportes son aprovechados en la medida en que contribuyen a conocer y explicar mejor los fenómenos que en cada caso integran la cultura tradicional de grupos de tipo "folk".

De las artes, tomaré como puntos de referencia solo tres: la literatura, la música y la coreografía. Reduciéndome a pocas consideraciones de aplicación común, creo importante insistir en un distinguo fundamental; los materiales literarios (en verso y prosa), los musicales y coreográficos pueden ser fenómenos folklóricos propiamente dichos (populares, tradicionales, anónimos, etc.) y también "proyecciones" de esos fenómenos en los planos de la creación estética individual, por parte de artistas determinados. En el primer caso, se tratará de *folklore* literario, musical o coreográfico y en el segundo, de una de las maneras de expresión de la literatura, la música o la

coreografía, a las que en tal caso llamamos “folklóricas” teniendo en cuenta su fuente de inspiración, sus formas, sus elementos o su estilo.

OBJETIVOS ACTUALES

Entre los objetivos de la ciencia folklórica que aparece en la actualidad como más concretos y urgentes, según mi punto de vista, figuran los siguientes:

1) *Documentar técnicamente* los fenómenos folklóricos mediante investigaciones de campo, individuales y en equipo, encaradas preferentemente con visión integral, en las regiones características de cada país y organizadas con la urgencia que reclaman las aceleradas transformaciones sociales y culturales contemporáneas.

2) *Investigar científicamente* los datos recogidos, con el auxilio de todas las fuentes documentales, bibliográficas y audiovisuales asequibles.

3) Procurar que los *estudios monográficos y comparativos* extremen el análisis de los fenómenos folklóricos, por naturaleza locales y típicos, pero sin aislarlos de las expresiones, tanto históricas como contemporáneas, de la cultura.

4) Lograr, por la aplicación rigurosamente científica de los métodos y sus procedimientos técnicos, que las *síntesis* establezcan *correlaciones fecundas entre lo regional y lo universal*.

5) *Cultivar en la sociedad el amor hacia los nobles valores de la tradición popular*, y en general, hacer accesible el conocimiento, favorecer la comprensión y suscitar la simpatía por sus expresiones auténticas.

6) *Difundir*, tanto las conquistas logradas por la ciencia folklórica, como sus legítimas “proyecciones” en el campo de las artes, la enseñanza, el turismo y, especialmente, de las industrias capaces de armonizar los progresos técnicos con el ideal de su estilo que refleje el carácter nacional.

7) Tener en cuenta, como *medios de difusión*, no solo los conocidos del libro, la monografía y el artículo periodístico, o los cursos, cursillos y conferencias, sino también las audiciones radiales y televisadas, las fotografías, películas, “tiras didácticas” y grabaciones documentales y, en general, cualquier otro medio adecuado de que se disponga.

8) *Publicar compilaciones bibliográficas* de la producción folklórica de todas las especialidades y épocas, con inclusión de artículos de revistas.

9) Propender, mediante el conocimiento recíproco de la vida popular de diversas regiones, a una más íntima *unidad del espíritu nacional*. En órbita más amplia, aspirar a que ese mismo conocimiento, extendido a todos los pueblos de la tierra, fortalezca la característica de ser el *Folklore disciplina de amor y confraternidad*. Sobre la base de este fundamento y los demás dichos, batallar para que se incorpore, como materia cultural y formativa, a los planes de estudio de los diversos ciclos de la enseñanza.

10) Insistir en que el Folklore sea reconocido, no solo por su carácter científico y técnico y por sus contribuciones al mejor conocimiento de la verdad, sino también como *disciplina humanista*, puesto que se afana por lograr una más honda comprensión del hombre, de su espíritu y de sus ideales a través de la expresión concreta de la vida del pueblo y de su cultura tradicional.

Augusto Raul Cortazas

N O T A

Esta síntesis, aunque tiene un tono personal y está basada en experiencia directa de investigaciones de campo, se fundamenta, desde luego, en amplia bibliografía.

Aparte de las mencionadas en el texto, muchas de esas obras están citadas en los siguientes libros míos (que incluyen referencia a fuentes bibliográficas) y creo no se justifica su repetición aquí: corresponden a los números 13, 14, 24, 54, 60, 81 y 98 de la nómina de publicaciones incluida en el sobre cerrado que se acompaña.

Sólo agregaré algunas pocas citas correspondientes a publicaciones aparecidas o recibidas con posterioridad:

Four symposia on Folklore. Edited by Stith Thompson, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1953. XI, 340 p. (Indiana University publications; Folklore series, N° 8).

Carvalho Neto, Paulo de. — Concepto de folklore. Montevideo, Livraria Monteiro Lobato, 1955. 191 p. (Biblioteca de antropología y folklore, vol. 3).

Carvalho Neto, Paulo de — El problema del folklore del indio. (En: *América indígena*, vol. 13, N° 3, p. 175-185 México, Julio 1953).

Los trabajos de George M. Foster, Robert Redfield, Stephan de Borhegyi, Horace Miner, Sidney Mintz, Marco Aurelio Vila y otros sobre el problema de la sociedad y la cultura "folk" han sido resumidos, reproducidos o criticados en *Ciencias sociales*; notas e informaciones, N° 23 y 26. Washington, Union Panamericana, octubre 1953 y abril 1954.

EL III FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL Y EXPERIMENTAL DEL S.O.D.R.E.

El Tercer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental, que organizó el S.O.D.R.E. durante los meses de Mayo y Junio de 1958, superó en amplitud de alcance y calidad de filma, el éxito de los dos anteriores realizados en 1954 y 1956 respectivamente. En un país que durante los últimos años se ha constituido en centro de festivales cinematográficos del continente americano, esta manifestación ha tenido características especiales.

Se trata, ante todo, de un acontecimiento de resonancia mundial, abierto a todas las naciones que mantienen relaciones diplomáticas con el Uruguay, de ahí el extraordinario número de participantes, que en el primer festival fue de veinte países, en el segundo y treinta y cuatro, y que alcanzó a treinta y nueve en esta instancia.

Como segunda característica, el Festival ha ostentado su naturaleza exclusivamente cinematográfica, su espíritu de desinteresado servicio a la causa del cine en todo el mundo. En tercer término, el Festival ha acogido al cine en toda la riqueza de su variada gama de estilos, con la única excepción de los films comerciales, cuya difusión y apreciación no necesitan ser fomentadas de esta manera.

En realidad, el Festival justifica su existencia en función de esa limitación, la que lejos de tener un carácter negativo, representa una afirmación y una declaración positiva de fe en el auténtico destino del cine. Porque ha llegado el momento de considerar seriamente cual es la naturaleza propia del cine y determinar si este maravilloso medio de expresión está o no realizando sus más fecundas potencialidades.

Las circunstancias industriales y financieras que condicionan la producción y la exhibición de películas han propiciado el desmesurado crecimiento del cine comercial, —los films de ficción de largo metraje, los cortos de complemento—, a expensas de otras formas de creación filmica. Para mucha gente, tanto para los que hacen del cine su entretenimiento preferido como para los intelectuales que lo desdénan, el cine es eso y nada más que eso. Lo cual equivale a calificar como literatura únicamente a las novelas populares y a los cuentos e historietas que se publican en diarios y revistas.

El cine, entiende John Grierson, es sobre todo un medio de publicación, como la imprenta; un instrumento, a través del cual la cultura de un pueblo puede expresarse de mil maneras. También en el cine caben, además de la narración filmada, el poema, el ensayo,

el texto pedagógico, el documento científico y también el periodismo y la publicidad. Estos son los campos de actividad cinematográfica que interesan al Festival del SODRE.

El cine comercial, en virtud de su necesidad imperativa de agradar a los más vastos sectores de público, asume características similares y un indisimulable aire de familia en todos los países productores. Todos apelan al más bajo nivel de gustos y apetencias de sus clientes y es sorprendente hasta qué punto se parece la gente en todo el mundo, dentro de ese cuadro de valores.

El cine no comercial, por otra parte, eximido de la obligación de agradar como condición misma de su existencia, se presta más naturalmente a la expresión sincera y sin adulteraciones de la individualidad artística; libre de los convencionalismos del sueño prefabricado, suele acercarse más a la realidad física y espiritual de su país de origen. No ha de ser por casualidad que, en un momento crítico de su historia —ante la amenaza y luego la realidad atroz de la blitzkrieg— Inglaterra diera nacimiento a la escuela documental, expresión auténtica de las mejores reservas de su cultura y de su pueblo.

No ha de ser casual, tampoco, el surgimiento, en la Europa de postguerra, de una pléyade de creadores para quienes resultaban estrechos los límites del cine comercial, tales como el sueco Arne Sucksdorff, el holandés Bert Haanstra, el belga Paul Hassaerts, los italianos Enrico Gras y Luciano Emmer, el checoslovaco Jiri Trnka, los franceses Nicole Vedrás y George Rouquier y tantos otros. Como tampoco ha de ser fortuito que países nuevos y pujantes, como Canadá, encuentren en el cine no comercial el más perfecto vehículo de autoexpresión, ante sí mismos y ante el mundo.

Uno de los valores admitidos de nuestra época es el de la potente influencia del cine sobre la mente y la sensibilidad de los pueblos. Estadistas, psicólogos, filósofos y críticos, se han expedido en términos decisivos sobre esa cuestión. Es indudable la existencia de tal influencia, pero cabe preguntarse si no hay un malentendido en lo relativo al cine. Porque si se proclama la influencia del cine comercial, habría que poner el dictamen en tela de juicio; si el cine, aún en mínima parte, influyera sobre la mentalidad de sus espectadores, la humanidad, a través de seis décadas de un régimen invariable de sexo y violencia, se habría trasmutado en una raza de sádicos y perversos.

¿No sería más razonable asumir que cuando se habla de la influencia del cine se piensa en las potencialidades del medio como instrumento cultural y educativo, potencialidades que están lejos de ser realizadas por el cine comercial? Se trata de una responsabilidad demasiado grande: después de todo, alegan productores y exhibidores, nadie va al cine para educarse.

El cine comercial es hechura del público al cual se dirige; vive de halagarlo, de adivinar sus preferencias y satisfacerlas procurando no irritar a nadie, que es una manera de no conformar tampoco a nadie. Muchos millones de personas frecuentan las salas de cine del mundo diariamente, pero muchos más son los millones que se abisten de concurrir, porque el cine no les interesa, porque no puede ofrecerles nada digno de movilizarlos desde sus granjas, sus talleres o sus hogares. Uno de los descubrimientos de Grierson en su trabajo de pionero del cine documental, fue el de que existen más asientos en los clubes e instituciones cívicas de toda índole que en las salas de cine.

Este enorme público potencial requiere y espera otro tipo de cine: un cine más estrechamente vinculado con su vida, sus inquietudes y sus ideales, un cine que les ayude a encontrar su propio destino.

Todo arte es en el fondo un sistema convencional de signos que aluden a una realidad y dan de ella una imagen más o menos deformada. El cine se acerca más que cualquier otro medio de expresión a una reproducción directa de la realidad, permite una percepción más exacta del misterioso mundo en que vivimos. Las formas, los colores, los sonidos del mundo y sus criaturas, aunque signos al fin, resisten mejor a los mecanismos de registros; su clave es más accesible al espectador.

Mediante el cine, los pueblos del mundo pueden verse los rostros, oírse las voces, dialogar en el mejor sucedáneo de un lenguaje universal.

Participaron en el III Festival Internacional de Cine Documental y Experimental los siguientes países:

Rpca. Democrática de Alemania, Rpca. Federal de Alemania, Argentina, Austria, Bélgica, Bolivia, Brasil, Bulgaria, Canadá, Colombia, Checoslovaquia, Chile, Rpca. de China, Dinamarca, Ecuador, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Guatemala, Hungría, India, Indonesia, Israel, Italia, Japón, México, Naciones Unidas, Países Bajos, Panamá, Perú, Polonia, Rumania, Suecia, U.R.S.S., Uruguay y Yugoslavia.

Damos a continuación los fallos del Concurso de Cine Nacional y del III Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE.

FALLO DEL CONCURSO DE CINE NACIONAL DEL S.O.D.R.E.

El Jurado designado para el Concurso Especial de cine nacional organizado por el SODRE, vinculado con el Festival Internacional de Cine Documental y Experimental (mayo 1958), luego de examinados los 25 films presentados, y de acuerdo a las bases establecidas, acuerda el siguiente fallo:

- Gran Premio al Film Documental Artístico (\$ 2.000.—) a **ENSAYO**, de Juan José Gascue (cinco votos con dos abstenciones).
- Gran Premio al Film Documental de Viajes (\$ 4.000.—) a **MAKIRITARE**, de Roberto Gardiol (Unanimidad).
- Gran Premio al Film Científico (\$ 2.000.—) **DESIERTO**, (Unanimidad).
- Gran Premio al Film Pedagógico (\$ 2.000.—) a **ISLA DE LOBOS**, de Hugo Ponce de León y Horacio Acosta y Lara (Unanimidad).
- Gran Premio al Film para Niños (\$ 2.000.—) **DESIERTO** (Unanimidad).
- Premios y menciones Banco Hipotecario (cuatro por un total de \$ 8.000.—) **DESIERTOS** (Unanimidad).
- Premio Universidad de la República (\$ 5.000.—) a **CANTEGRILES**, de Alberto Miller (Unanimidad).
- Mención KODAK (un proyector de cine de 16 mm. mudo) a **MALA COSECHA**, de Hugo Ponce de León, por su lograda descripción de un ambiente campesino (Unanimidad).
- Mención Standard Oil-Esso (\$ 500.—) a **RA-TA-PLAN**, de Boris Cristoff, por sus aciertos de realización, en los trucos de cámara (Unanimidad).
- Mención SHELL URUGUAY (Un reloj cronómetro) a **ENERGIA ELECTRICA**, de Miguel Castro, como correcto documental de un tema de interés nacional (Unanimidad).
- Mención S.A.S. (un cristal de Orrefors) a **MONTEVIDEO VIA AEREA**, de Miguel Castro, por la eficaz utilización de elementos sonoros (seis votos, un voto en contra).
- Mención KLM (una porcelana de Delft) a **PARTO SIN DOLOR**, de O. Capozzoli por el rigor con que se documenta el proceso del parto según el método expuesto (seis votos, una abstención).
- Mención PABLO FERRANDO (una copa honorífica) al equipo de realización de **ISLA DE LOBOS** y de **MALA COSECHA** (Unanimidad).
- Mención AIR FRANCE (cristal de bacará y copa honorífica) a la realización de **CANTEGRILES** (cinco votos, dos en contra).

Se hace constar que de acuerdo a lo establecido en las bases, el Jurado estuvo integrado por el Dr. Felipe Cantera (únicamente para

el Premio Universidad de la República y por el Sr. Máximo Ser-vetti Cordero (únicamente para el premio Banco Hipotecario), ade-más de sus siete miembros oficiales.

Montevideo, mayo 7 de 1958.

Firman: Carlos Pacheco, Miguel Garau Tous, Walter Dassori, Bar-thet, Antonio J. Grompone, Héctor Borrat, Jaime Fco. Botet, H. Alsina Thevenet.

FALLO DEL III FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL Y EXPERIMENTAL DEL SODRE.

En Montevideo a los 21 días del mes de Junio del año 1958, el Jurado designado por la Comisión Directiva del SODRE para entender en el III Festival Internacional de Cine Documental y Ex-perimental integrado por los Srs. Dr. Ruben K. Svetogorsky, Hugo R. Alfaro, Mario Traverso, Eduardo Julio Arteaga y Danilo Trelles luego de considerar, según Reglamento, los films en Concurso en este Festival, resuelve adjudicar los siguientes Premios:

GRAN PREMIO en la Categoría Documental Artístico:

A "LA FLAUTA Y LA FLECHA" (En djunglesaga) de Arne Sucks-dorff, Suecia, por la refinada sensibilidad y sabiduría cinemato-gráfica con que recrea un mundo exótico.

GRAN PREMIO en la categoría Documental de Viajes:

A "DETRAS DE LA GRAN MURALLA" (Derrière la grande mu-raille) de Robert Menegoz, Francia, por su elocuencia de repor-taje humano inteligentemente concertado.

GRAN PREMIO en la categoría Film Experimental:

A "AVENTURAS DE X" (Adventures of X) de John Hubley, EE. UU., por el aporte de una plástica nueva.

GRAN PREMIO en la categoría Etnográfico-Folklórica:

A "LOS SOBREVIVIENTES DE LA PREHISTORIA" (Les survi-vants de la Prehistoire) de Pierre D. Gaisseau, Francia, por la importancia del material que presenta y la severidad de su for-mulación cinematográfica.

GRAN PREMIO en la categoría Film de Publicidad:

A "DESFILÉ DE TELEAVISOS" (Smattering of Spots) de A. Bar-bitt, B. Carter, D. Ellington, D. Elliot, F. Elliot, T. Farlow, S.

Freburg, A. Gillespie, R. Guidi, B. Hawkins y John Hubley, W. Littlejohn, S. Manne, J. Nevius, R. Norvo, S. Rogers, H. Schaefer, A. Sheen, R. Scribner y S. Walsh, EE. UU., por su regocijante inventiva.

GRAN PREMIO en la categoría Film Cultural:

- A **"REMBRANDT, PINTOR DEL HOMBRE"** (Rembrandt, schilder van de mens) de Bert Haanstra, Países Bajos, por la fuerza interior con que trasmite la imagen del pintor a través de sus obras.

Declaránse desiertos los **GRANDES PREMIOS** en las siguientes categorías:

Film Científico, Film para niños, Film de Dibujos Animados y Film de Muñecos Animados.

El Jurado resuelve también conceder las siguientes menciones:

En la Categoría DOCUMENTAL ARTISTICO:

- Al realizador **VITTORIO DE SETA**, Italia: *"Trabajadores del Mar"* (Contadini del mare) y *"Parabola de Oro"* (Parabola d'oro), por la inspirada transposición en términos artísticos de faenas del campo y del mar.
- Al realizador **WOLF HART**, Alemania República Federal. *"Lluvia"* (Regen) y *"Cuan difícil es ser adulto"* (Erwachsen sein dagegen sehr), por el rigor con que el lenguaje cinematográfico sirve una imagen de la vida ciudadana.
- A **"BRUJAS"** (Bruges) de Gerard de Boe y Emile Degelin, Bélgica, por el encanto de su poesía visual.
- A **"LA CIUDAD DEL ORO"** (City of gold) de Colin Low y Wolf Koenig, Canadá, por la sensible utilización de su rica materia evocativa.
- A **"MIÉRCOLES EN HARLEM"** (Harlem Wednesday) de John Hubley y Faith Elliott, EE. UU., por su efectivo uso de pinturas que reflejan la vida del barrio negro.

Y por sus virtudes parciales:

- A **"LA MAÑANA DESNUDA"** (Der Nackte Morgen) de Peter Pewas, Alemania República Federal, Fotografía y Montaje.
- A **"LA ESTRELLA DE LA MAÑANA"** (De Morgenster) de Charles Vanderlinder, Países Bajos, Fotografía.
- A **"AGUAS OSCURAS"** (Orne vode) de Rudolf Sremec, Yugoslavia, Fotografía.
- A **"TORERO"** de Carlos Velo, México, Secuencias de corridas.

En la categoría DOCUMENTAL DE VIAJES:

- A "TOMA DE POSESION EN LA ANTARTIDA" (Foothold on Antarctica), Gran Bretaña, por la sobriedad e interés con que relata una importante expedición.

En la categoría FILM CIENTIFICO:

- A "CREACION PERENNE - FUENTE DE JUVENTUD" (Kagiri-naki sozo. Seishunno izumi) de Yukio Tomizawa, Japón, por la corrección con que presenta un hecho científico.

En la categoría FILM EXPERIMENTAL:

- A "BALADA FANTASTICA" (Fantasticka Balada) de Bostjan Hladnik, Yugoslavia, por la originalidad de su lenguaje audiovisual.

En la categoría ETNOGRAFICO-FOLKLORICA:

- A "VOCES DE LA TIERRA" de Alberto Perrin y Jorge Ruiz, Bolivia, por la riqueza de su materia indígena y sus virtudes de realización.

- Al realizador MANUEL CHAMBI, Perú, por el aporte de su obra al conocimiento de una de las civilizaciones más importantes de América, no obstante el nivel no profesional de su producción.

En la categoría FILM PARA NIÑOS:

- A "COMO EL TOPO LLEGO A TENER PPANTALONES" (Jak kstet ke kalhotám prisel) de Zdenek Miler, Checoslovaquia, por su frescura y buen gusto, a pesar de su estilo de dibujo ya superado.

En la categoría FILM DE PUBLICIDAD:

- A "24 HORAS EN LA FABRICA RENAULT" (24 heures a la Regie Renault) de Jean-Jacques Sirkis, Francia, por la precisión y dinamismo en el relato de un proceso industrial.

En la categoría FILM CULTURAL:

- A "VIAJE HACIA LA PRIMAVERA" (Journey into Spring) de Raph Keene, Gran Bretaña, por su fiel relevamiento de la naturaleza, en un sensitivo acuerdo de imagen y sonido.

- A "VUELO A ALTAS VELOCIDADES - HACIA LA VELOCIDAD DEL SONIDO" (High Speed Flight - Approaching the speed of sound) de Peter de Normanville, Gran Bretaña, por la claridad y brillo estimulantes con que expone el tema.

- A "BERNARD BUFFET" de Etienne Perier, Francia, por el registro sugestivo de una creación artística.

- A "LA LANGOSTA DEL DESIERTO" (The ruthless one) de Dou-

glas Gordon, Gran Bretaña, por el penetrante realismo con que la cámara registra la vida del insecto.

- A "NIÑOS QUE DIBUJAN" (E o kaku kodomo tachi) Japón, porque sorprende en toda su espontaneidad los trabajos y los juegos de un grupo escolar.

En la categoría **FILM DE DIBUJOS ANIMADOS:**

- A "LA HISTORIA DEL CINEMATOGRAFO" (The History of the Cinema) de John Halas, Gran Bretaña, por su ingenio y sátira expresados a través de un dibujo imaginativo.
-

El Jurado, en uso de las facultades que le confiere el Reglamento del Festival, otorga una **MENCION ESPECIAL:**

- A "TU Y TUS CAMARADAS" (Du und mancher Kamerad) de Annelie y Andrew Thorndike, Alemania República Democrática, no obstante no pertenecer a ninguna de las categorías establecidas por el valor de los documentos que exhuma y la factura técnica de su montaje y a pesar de la exclusión de documentos complementarios que hubieran integrado más válidamente el cuadro histórico que el film pretende.

Asimismo se acuerda **MENCIONES ESPECIALES:** :

- A JOHN HUBLEY (autor de *Aventuras de X* y *Miércoles en Harlem* y coautor de *Desfile de Teleavisos*) como la personalidad de mayor valor creativo del Festival.
- Y a NELSON PEREIRA DOS SANTOS (cuyas película *Río 40°* y *Río Zona Norte* debieron ser declaradas fuera de concurso), por el aporte de una sensibilidad auténticamente cinematográfica interesada en revelar un material de profunda raíz popular.

Por último el Jurado distingue las selecciones de:
Alemania República Federal, Francia, Gran Bretaña y Países Bajos, por el elevado nivel de sus aportes al Festival.

Este fallo fue emitido por unanimidad, salvo en el *Gran Premio* de la categoría *Film Experimental* y en la *Mención* de la categoría *Film para Niños*, que fueron acordados por mayoría.

Firman: Dr. Ruben K. Svetogorsky, Hugo R. Alfaro, Mario Traverso, Eduardo Julio Arteaga y Danilo Trelles.

Montevideo, 21 de Junio de 1958.

FALLO DEL JURADO PARA LA CATEGORIA PELICULAS MEDICO-CIENTIFICA

En Montevideo a los 21 días del mes de Junio de 1958, el Jurado designado por la Comisión Directiva del SODRE para entender en la categoría de películas médico-científicas, integrado por los Drs. Isidro Porta, José L. Badano Repetto y Carlos A. Pietropinto y tras de considerar los films en Concurso resuelve por unanimidad adjudicar las siguientes menciones:

- A "TRATAMIENTO POR OPERACION DE LA ESTENOSIS MITRAL" (Operativní mistral stenosis) de Kurt Goldberger, Checoslovaquia, por el interés del tema tratado, por su fotografía, unidad y claro sentido pedagógico que la señalan como la mejor producción dentro de su género.
- A "LA CINEMATOGRAFIA, NUEVA TECNICA DE INVESTIGACION MEDICA" (Le cinema, nouvelle technique d'investigation medicale) de Jacques Schiltz, Francia, por su permanente unidad didáctica al tratar un tema variado.
- A "EL HOSPITAL PSIQUIATRICO" (L'Hopital psychiatrique) de Jacques Schiltz, Francia,, por el interés que despierta su tema y los elementos que expone, útiles para la enseñanza de la psiquiatría.
- A "RECTIFICACION QUIRURGICA DE DEFECTOS SEPTICOS DE UNA PRUEBA BAJO HIPOTERMIA" (Surgical Correction of Atrial Septal Defects Under Hypothermia), Países Bajos, por sus aciertos parciales.

Dr. Isidro Porta

Dr. José L. Badano Repetto

Dr. Carlos A. Pietropinto

PRIMER CONGRESO LATINOAMERICANO DE CINEISTAS INDEPENDIENTES

T E M A R I O :

Coincidiendo con la realización del III Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE, que reunió a un núcleo de distinguidos creadores de cine Americano, los realizadores uruguayos convocaron la organización del Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes. Dicho Congreso, cuya sesión de clausura fue presidida por el fundador y animador de la escuela documental británica John Grierson, tuvo amplia repercusión en esta parte del continente decidiendo acuerdos de gravitación indudable para el futuro desarrollo del cine americano.

Damos a continuación el temario y resoluciones del Congreso.

Finalidades del Congreso:

Tiene como finalidad fundamental, plantear y resolver en la medida de lo posible, problemas relacionados con la producción y distribución de films que, por su carácter independiente afrontan hoy las mayores dificultades.

Corto metraje independiente:

Producción:

- Característica de Producción en los distintos países.
- Organización actual de la Producción privada y oficial.
- Informe de la situación del corto metraje en cada país.
- Situación del realizador independiente frente a la producción de corto metraje.

Distribución:

- Características de la distribución del corto metraje en cada país.
- Problemas y posibilidades del intercambio.
- Liberación de barreras aduaneras, soluciones.
- Relación del cine de corto metraje y la Televisión.

Films Documentales y Experimentales:

- Experiencia realizada en uno y otro campo.
- Problemas de Producción y Distribución de los mismos.
- Apoyo y estímulo que recibe dicha producción.

- Necesidades del film experimental.
- Necesidades del film documental.

Largo metraje independiente:

- Antecedentes.
- Problemas de Producción y Distribución.
- Fórmulas de co-Producción: a) co-producción de equipos. — b) de capitales. — c) mixta.
- Problemas jurídicos y gremiales de la co-producción.
- Legislación y fomento oficial de la producción cinematográfica.
- Problemas de la producción en relación a la censura.

Problemas Gremiales:

- Organización y problemas gremiales internos. Situación de los técnicos extranjeros que ingresan al país.
- Posibilidades de tránsito y trabajo para la filmación en los países de América.

Problemas Generales:

- Estado actual de la enseñanza técnica y escuelas de formación profesional.
- Formación de cuadros técnicos, intercambio de los mismos.
- Gestión y adjudicación de becas.
- Grupos o sociedades de producción independientes.
- Posibilidades de vinculación e intercambio entre esos grupos.
- Dificultades, posibilidades y soluciones para el abastecimiento de equipos y materiales cinematográficos.

RESOLUCIONES

Reunido en la ciudad de Montevideo (capital de la República Oriental del Uruguay), el Primer Congreso Latino-Americano de Cineístas Independientes, a los veintiseis días del mes de mayo del año un mil novecientos cincuenta y ocho, con la asistencia de los señores Delegados:

Argentina: Sres. Simón Feldman, V. Iturralde Rúa, Enrique Dawidowicz, Leopoldo Torre Nilsson, José Tapia, Cándido Moneo Sanz, Marcelo Simonetti, Rodolfo Kuhn, Alejandro Saderman, Alfredo D. Linares, Harold C. Teijeiro, Oscar R. Hansen, y Fernando Birri.

Bolivia: Sr. Jorge Ruiz.

Brasil: Sr. Nelson Pereira dos Santos.

Chile: Sr. Patricio Kaulen.

Perú: Sr. Arq. Manuel Chambi.

Uruguay: Sres. Danilo Trelles, Juan Roca, Roberto Gardiol, Daniel Arijón y Edison García Maggi.

RESUELVE:

VISTO: los informes recibidos sobre situación en los países representados y escuchadas las delegaciones antes citadas;

CONSIDERANDO:

- Que la cinematografía al mismo tiempo que una industria es uno de los más poderosos medios de expresión y de cultura de nuestro tiempo;
- Que los pueblos de Latino-América tienen el derecho y el deber de tener una cinematografía propia que exprese libremente su fisonomía y sus aspiraciones nacionales;
- Que de acuerdo a la fehaciente información obtenida, la producción cinematográfica en América Latina solo obtiene en su explotación resultados deficitarios;
- Que el afán de lucro no debe ser guía rectora de la producción cinematográfica;
- Que la cinematografía debe cumplir en América Latina la ineludible tarea de velar por su educación, cultura, historia, tradición y elevación espiritual de su población;
- Que la potencialidad económica de los productores latino-americanos no puede de modo alguno permitir sin apoyo oficial, ofrecer calidad y cantidad, especialmente en la producción independiente, como para competir con productoras extranjeras;
- Que ese apoyo oficial es aplicado en casi todos los países del mundo con industria cinematográfica, como medio eficiente de producción;
- Que los costos de producción cinematográfica en América Latina se han elevado por razones cambiarias y de disponibilidad de divisas, a cifras prohibitivas;
- Que las demandas de materiales para esta actividad no insumen en ningún país cantidades capaces de alterar sensiblemente ninguna balanza.

EL PRIMER CONGRESO LATINO AMERICANO DE CINEISTAS INDEPENDIENTES

RECOMIENDA:

- I — Encarecer a los gobiernos latino-americanos una adecuada protección a la cinematografía, y en particular a la cinematografía independiente, que asegure a los productores una regular exhibición de sus películas y la seguridad de recuperación de los costos.**
- II — Solicitar a los gobiernos latino-americanos la liberación total de cualquier tasa aduanera o cambiaria, que grave la introducción de equipos, productos químicos, película virgen y todo otro material destinado a su industria cinematográfica, llegando, de ser posible, al otorgamiento de cambios preferenciales en los países en que exista este tipo de fomento.**
- III — Se contemple la especial situación del corto-metraje para su difusión, estableciendo dentro de cada país, disposiciones que permitan su supervivencia y desarrollo, y en lo que respecta a su difusión latino-americana lograr la reciprocidad que equipare entre sí los films ingresados por intercambio.**
- IV — En estos momentos en que se habla del Mercado Común Latino-Americano, que es una aspiración de muchos países de este Continente, los Cineístas Latino-Americanos creen ineludible la inclusión de la cinematografía de sus países en dicho mercado, como medio real de mutuo conocimiento y comprensión.**
- V — Que dada la complejidad de la cinematografía, y por ende, la formación profesional de sus técnicos, constituye un deber ineludible promover la creación de escuelas especiales con este objeto, así como el establecimiento y adjudicación de becas internacionales para fomentar el intercambio y un mayor perfeccionamiento técnico.**

LAS ACTIVIDADES ARTÍSTICAS EN EL ESTUDIO AUDITORIO DURANTE EL AÑO 1958

El maestro Lazlo Somogy, una de las batutas más autorizadas de Europa, discípulo y amigo de Zoltan Kodaly, tuvo a su cargo los cuatro conciertos de clausura de la Temporada Sinfónica, al frente de la O. S. S. O. D. R. E.

Público y crítica, apoyaron entusiastamente este final de temporada, a cargo de uno de los directores más brillantes que ha contratado el SODRE en los últimos tiempos, según la opinión unánime de músicos y prensa nacional.

Esta posición de gran entusiasmo —poco frecuente— ante un director que ocupa el podio de nuestra sinfónica, tiene su explicación en diversos factores que conforman la atrayente personalidad del maestro húngaro. Autoridad y dominio absoluto del instrumento orquestal, unido a una vigorosa elegancia en el fraseo, equilibrio justo en los planos armónicos y melódicos y una ductilidad que le permite abordar cómodamente la línea clásica de una Sinfonía de Haydn, manteniéndola equidistante entre su formalismo y el calor de su material temático, y el nervio pujante y finamente humorístico de composiciones modernas como "Harry Janos" de Kodaly. Esto, sin olvidar su interesante punto de vista de la interpretación de Beethoven, apreciado últimamente en la Primera y Novena Sinfonías.

Las circunstancias anotadas, elevan al maestro Laszlo Somogyi, a uno de los primeros planos de la Temporada 1958, en el Estudio Auditorio, que abrió sus puertas este año con una programación operística sobre la base de elementos nacionales.

OPERA NACIONAL

El maestro Domingo Dente, fue el encargado de ofrecer los primeros títulos de una temporada de ópera nacional, que contó con el máximo apoyo del público que colmó totalmente las localidades del Estudio Auditorio.

Mascagni y Leoncavallo, representados por dos obras breves: "Cavallería Rusticana" e "I Pagliacci" respectivamente, fueron los primeros autores del ciclo. "Cavallería" contó con la "regie" de Emilio Acevedo Solano y "Pagliacci" fue puesta por Aldo Volpi, de vasta trayectoria en espectáculos de esta naturaleza. Con Acevedo Solano y Juan José Brenta, el SODRE incorporó a su gestión dos

conocidas figuras de teatro, que dieron un movimiento distinto y renovador a las tradicionales óperas de repertorio, sirviendo de ejemplo "La Traviata" que dirigió Juan Emilio Martini, en la que la dirección escénica de Brenta, con criterio ágil y moderno, aunque respetuoso de la tradición, fue indudablemente uno de los factores de éxito de la obra maestra verdiana, que subió a escena repetidas veces con llenos absolutos. Víctor Damiani, Virginia Castro y Luis Gianmarchi, formaron el cuadro de solistas para "La Traviata", reeditando cada uno de ellos sus conocidas virtudes. Finalmente, cabe expresar que el SODRE se unió a los homenajes tributados en todo el mundo a Puccini, con motivo del centenario de su nacimiento, llevando a escena la deliciosa "Gianni Schichi" dirigida por Juan Protasi y con intervención, entre otras figuras, de Víctor Damiani, en el papel protagónico.

NACE UNA OPERA URUGUAYA

A Juan Protasi, correspondió el honor del estreno absoluto de una ópera uruguaya, "El Regreso" de Ricardo Storm, saludada desde la prensa con expresiones como ésta: *"Storm estrenó su ópera "El Regreso" y dió a la historia de la música escénica uruguaya su más levantado exponente. Ha nacido en nuestro medio, un operista de estirpe"*.

Raquel Adonaylo fue, una vez más, la triunfadora de la difícil partitura de Storm, junto a Rafael Quartino y Carlos Bernhard, con un cuadro de cantantes nacionales y la dirección escénica de Gorgias Gianola.

El espectáculo se completó con la graciosa obra cómica de Wolf Ferrari "El Secreto de Susana", que formaba contraste con el drama que presenta Storm en "El Regreso".

RETORNO DEL BALLET CHILENO

Caído el telón sobre la última escena de la breve temporada de ópera nacional, el SODRE volvió a abrir sus puertas para recibir la nueva visita de uno de los grupos que más elogios ha despertado en nuestro público: el Ballet del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, con su coreógrafo y Director Ernst Utetoff y el director de orquesta Víctor Tevah. El Ballet Chileno, produjo un verdadero impacto en temporadas anteriores con la obra de Orff "Carmina Burana", que volvió en esta oportunidad a reeditar su éxito, teniendo como puntales, entre otras, a las figuras de María Elena Guíñez (soprano), Miguel Concha (barítono) y nuestra mezzo Ercilia Quiroga. En el cuadro de bailarines a Oscar Escauriaza (inolvidable "bufón" de "Carmina Burana"), Heinz Poll y otros elemen-

tos que configuraban un verdadero equipo, disciplinado por Uthoff, en la línea del célebre "Ballet Joss".

A "Carmina Burana" sucedieron otros títulos de interés, entre los cuales pueden citarse "Las Travesuras de Cupido" sobre música de Mozart o el delicioso "Milagro en la Alameda" de Carvajal y Bayer, sin olvidar la moderna e imaginativa coreografía de "La Gran Ciudad".

WALTER GOEHR INAUGURA LA TEMPORADA SINFONICA

Los tradicionales conciertos sinfónicos del SODRE, modeladores de gran parte, de la cultura musical de nuestro país, se iniciaron este año con el prestigioso director europeo Walter Goehr, conocido por nuestros aficionados a través de innumerables grabaciones comerciales, que le han llevado a la fama de que goza internacionalmente. Tres conciertos sinfónicos inaugurales transcurrieron bajo su dirección, en los que, junto a tradicionales obras del género, figuraron importantes composiciones modernas como la Sinfonía N° 5 de Martinú, ejecutada en primera audición y "La Ascensión" de Messiaen, obras que pasaron a enriquecer la cultura musical del público uruguayo.

Walther Goehr fue también el encargado de estrenar una obra uruguaya, "Tanglewood" del joven compositor radicado en los Estados Unidos, José Serebrier.

Por último deben señalarse los dos solistas que actuaron bajo su dirección: Leonid Kogan, violinista ya conocido por nuestro público, y señalado por nuestra crítica como uno de los más firmes valores internacionales y el pianista uruguayo Luis Batlle Ibañez, que reapareció en el Estudio Auditorio. Al primero correspondió la versión del Concierto en Re Mayor para violín y orquesta de Brahma, y a Batlle Ibañez, el Concierto N° 1 de Lizst.

FIN DE LA PRIMERA ETAPA CON JUAN JOSE CASTRO

La primera etapa de conciertos sinfónicos se clausuró en Mayo, con la dirección del maestro argentino Juan José Castro, quien dió a conocer en esa oportunidad la "Sinfonietta en Mi" de Hindemith, aparte de una obra muy poco frecuentada como la "Sinfonía Al Santo Sepulcro" de Vivaldi. Su concierto del 24 de Mayo, se completó con la Sinfonía "Escocesa" de Mendelsohn y "El Mar" de Debussy, configurando un atrayente programa que fue saludado entusiastamente por la crítica, haciendo honor a este músico argentino que ha cumplido exitosas actuaciones al frente de la O. S. S. O. D. R. E. en temporadas anteriores.

LA SALUDABLE VISITA DE LA FILARMONICA DE NUEVA YORK

El 26 de Mayo, debutó en el escenario del Estudio Auditorio, la Orquesta Filarmónica de Nueva York, organismo de magníficos instrumentistas, formados en la disciplina de un intenso estudio y dedicación.

Por muchos conceptos, la visita de la Filarmónica, fue el punto más alto de la Temporada 1958, teniendo a su cargo tres conciertos inolvidables, dirigidos por Leonard Bernstein y Dimitri Mitropoulos, dos maestros de personalidad diferente pero señalados por la crítica con entusiastas elogios. Leonard Bernstein imprimió a la Filarmónica un brío juvenil y una pujanza insospechadas, junto a un cuidado del detalle y a una elegancia admirables, factores que fueron decisivos para su versión de "Un Americano en París" de Gershwin, obra oída como pocas veces por nuestro público: la Tercera Sinfonía en un movimiento de Roy Harris y también la Sinfonía Nº 3 de Aaron Copland.

Bernstein, nos dió también la oportunidad de asistir al poco frecuente hecho de dirigir desde el piano, con el Concierto en Sol Mayor de Ravel, oportunidad en la que demostró sus virtudes paralelas de instrumentista y director.

El famoso director griego Dimitri Mitropoulos, fue el encargado de dirigir el concierto de clausura de la Filarmónica de Nueva York, oponiendo a las características de Bernstein, una vastísima experiencia, y una madurez de concepto que le hacen transitar por los diferentes estilos, con honda penetración, y profundidad de intérprete maduro, factores éstos que se manifestaron en un ecléctico programa que fue desde el lenguaje de Beethoven hasta el verbo modernista de Schönberg, para clausurar la sesión con una pujante y elástica versión de la "Danza del Sombrero de Tres Picos" de De Falla.

EL "SALMO" DE TOSAR.

VUELTA DE CASTRO Y PRESENCIA DE SOMOGYI

El segundo concierto de Juan José Castro, unió a la Primera Sinfonía de Brahms y "Mi Madre la Oca" de Ravel, el estreno de una obra nacional: el "Salmo" 102 para soprano, coro y orquesta de Hector Tosar Errecart, elogiado desde la prensa como una de las obras más maduras de nuestro compositor y saludada como una producción "saludablemente neo-romántica", que junto a la Segunda Sinfonía para cuerdas estrenada hace unos años también por Juan José Castro, señala uno de los puntos más altos en la obra de Tosar. En esta oportunidad, la misma solista que estrenara "El Regreso" de Storm, tuvo

a su cargo el papel de solista en el "Salmo": la soprano Raquel Adonaylo.

Tres conciertos sinfónicos tuvo a su cargo en su primera visita a nuestra ciudad el maestro húngaro Lazslo Somogyi, cumplidos en el mes de junio, con numeroso público y entusiasta recepción de la prensa, sorprendidos ante las características ya anotadas de este maestro, que se convirtió en la revelación de la temporada sinfónica. Bajo su dirección, reapareció el joven pianista León Fleisher, cuyos éxitos anteriores ante nuestro público le valieron una cálida acogida, en la Rapsodia sobre un tema de Paganini, de Rachmaninoff, ofrecida en primera audición. También actuaron la pianista uruguaya Sarah Orlandy de Larramendy en el Concierto para piano y orquesta Op. 36 de Roussell, y el prestigioso pianista Rudolf Serlin, que nos hizo oír su versión del Concierto N° 4 de Beethoven.

EXITO DEL CICLO DE MUSICA DE CAMARA

Como todos los años, el SODRE destinó los martes a las 21.30, para el ciclo de Música de Cámara, que con respecto a años anteriores, ha visto aumentar considerablemente su público, hecho saludable que evidencia la madurez musical del oyente uruguayo, fervoroso entusiasta ahora, de la jornada de música de cámara, en cuyo renglón, han figurado este año importantes obras de la literatura universal, unido a hechos auspiciosos para la música uruguaya, como el estreno del Cuarteto de Storm, a cargo del Cuarteto "Fabini".

El Ciclo, que se desarrolló este año, en una línea didáctica, con la intervención en los comentarios y análisis de las obras ante el público, de Hugo Martínez Trobo, contó con un destacado grupo de instrumentistas, entre los cuales puede citarse al Cuarteto "Stanley" de los Estados Unidos, que lo inauguró, la cantante argentina Marisa Landi, los Conjuntos "Montevideo", "Fabini", "Kleiber", "Orfeo", "Gabrieli" y del SODRE, aparte de la Orquesta Sinfónica de AUDEM que ofreció un concierto de cámara dirigido por Bernardo Freire López, con los solistas Walter Pinto (trompeta) y Eva Vicens (clavicinista), el coro "Juan Sebastián Bach" y el trío "Musetti".

"E L M E S I A S"

PETER LUKAS GRAFF, LUDWIG, MARTINI Y KOENIG

Otros puntos salientes de la temporada sinfónica que fue desarrollándose paralelamente al Ciclo de Cámara y al Ciclo de solistas, fueron los maestros Peter Lukas Graff, a quien conoció nuestro público en su doble faz de flautista y director, Leopoldo Ludwig quien reapare-

ció auspiciosamente al frente de la O. S. O. D. R. E., el maestro argentino Juan Emilio Martini y Eric Simón, que dirigió con solistas, coro y orquesta del Instituto, la versión de "El Mesías" de Haendel, comentada elogiosamente por la crítica.

Leopoldo Ludwig, fue el encargado de estrenar en Montevideo, la discutida partitura de Strawvinsky "Agon" y el Concierto en Fa para piano y orquesta de Menotti, que tuvo como solista a la pianista compatriota Fanny Ingold. También bajo la dirección Ludwig, reapareció nuestra pianista Nibia Mariño en el Concierto N° 2 para piano y orquesta de Rachmaninoff, sin olvidar la importante Sinfonía N° 1 de Mahler hecha en primera audición

La vigorosa personalidad del maestro Gustav Koenig, se puso de manifiesto en dos conciertos sinfónicos que dirigió al frente de la O. S. S. O. D. R. E., teniendo como solistas a Mirtha Pérez Barranguet y Antonio Pereira Arias (piano y guitarra respectivamente) dos instrumentistas nacionales de perfiles ya definidos en el cuadro de músicos uruguayos.

Entre las obras modernas que abordó el maestro Koenig, merecen párrafo aparte el "Adagio" de "Lulú" de Alban Berg y el Concierto para guitarra y orquesta de Castelnuovo Tedesco.

LOS COROS DE CONCEPCION

Dentro del abono de la temporada sinfónica, se presentaron los Coros Polifónicos de Concepción, que venían precedidos de grandes elogios, teniendo a su cargo —con la Orquesta Sinfónica del SODRE— bajo la dirección de Juan Emilio Martini, dos conciertos sinfónico-corales, en los que conocimos en primera audición la "Misa Brevis" de Mozart. Por otra parte, los coros de Concepción, dirigidos por su fundador Arturo Medina, ofrecieron un concierto "a capella".

BALLET NORTEAMERICANO Y BALLET NACIONAL

El mes de julio, estuvo dedicado casi íntegramente, a la presentación del famoso Ballet de San Francisco, con su maestro coreógrafo Lew Christensen, y el director de orquesta Earl Bernard Murray, con la participación de la Orquesta Sinfónica del SODRE. El prestigioso Cuerpo de Baile americano, cumplió seis exitosas funciones con programas de gran interés.

El rubro "ballet" se completó este año con el Cuerpo de Baile del SODRE, dirigido por el maestro coreógrafo Yurek Schabelwsky, estrenando la versión integral de "Cascanueces", que fue repetido en numerosas oportunidades, señalando uno de los éxitos más resonantes

de la temporada. La dirección de la orquesta estuvo a cargo del maestro Carlos Estrada. Cerrando la temporada, el Ballet nacional dió a conocer la creación coreográfica de Schabelewsky, música de Boris Blacher, "El moro de Venecia". En esa oportunidad, que marcó otro éxito de la temporada, la O. S. S. O. D. R. E. fue dirigida por el maestro Guido Santorsola.

Tal a grandes rasgos, la actividad desarrollada en el Estudio Auditorio del SODRE, por sus Cuerpos Estables, Elencos extranjeros, solistas nacionales e internacionales, en ligera síntesis, sin contar los numerosos espectáculos que fuera de su órbita de organización, estimuló el SODRE en su propia sala, tales como los conciertos de las "Juventudes Musicales", desarrollados los domingos de mañana con numeroso público juvenil.

H. M. T.

¿QUE ES EL FOLKLORE?

SEGUNDO PREMIO

La definición clásica de folklore incluye tres elementos determinantes: uno cultural, el *patrimonio*, objeto del lore o saber; otro histórico, la *tradición*; y otro sociológico, el *pueblo* o *folk*. A veces se agrega un cuarto, de naturaleza psicológica: la *mentalidad popular*. La problemática actual en torno de estos elementos, que en un comienzo parecían tan netos, constituirá la sustancia del presente trabajo.

Nos atendremos aquí al uso —establecido presuntamente por nosotros y Rafael Sánchez en *Las Supersticiones* (Buenos Aires, 1939)— de escribir folklore cuando la voz menta los hechos dados, y Folklore, cuando menta la reflexión científica sobre los mismos.

La exposición que sigue supone al lector familiarizado ya con los conceptos fundamentales del Folklore, y sólo se propone analizarlos críticamente, a la luz de trabajos recientes y poco difundidos sobre la materia.

Empezaremos por el *folk*, que, no obstante ser uno de los conceptos básicos, ha merecido muy poca atención de los especialistas hasta estos días, en que, por obra de la investigación sociológica, está ocupando el lugar eminente que le corresponde.

I. EL "PUEBLO" o "FOLK". — La problemática actual en este punto gira en torno de la naturaleza y límites del concepto de *folk*, especialmente frente a los conceptos polares de "comunidad primitiva" y "sociedad urbana".

1. Por poco que un sociólogo examine el concepto de *folk* o "pueblo", según lo concibe y emplea el folklorista, inmediatamente echa de ver que se enmarca en el de "comunidad", tal como se entiende desde fines del siglo XIX, cuando F. Tönnies lo introdujo formalmente en la terminología científica, distinguiendo la "vida

real y orgánica" de la Comunidad de la "formación ideal y mecánica" de la Sociedad (o Asociación). Sin embargo, más que en el tratado ora denso ora difuso de Tönnies (*Comunidad y Sociedad*, Buenos Aires, 1947), este concepto se penetra mejor en las hermosas páginas que le consagra H. Freyer (*La sociología, ciencia de la realidad*, Buenos Aires, 1944, pp. 272/286), de las que transcribimos:

"Todas las comunidades son conexiones de espacio, de un efectivo y corporal estar juntos. No hay comunidad a lo lejos, por relaciones mediatas". "Estos hombres viven en el mismo mundo, y el mismo mundo vive en ellos". "...es un cuerpo que sin duda se renueva en el cambio de sus elementos, y sobre todo con el cambio de las generaciones, pero que dentro de ese cambio sigue siendo el mismo". "La comunidad se encuentra en la historia... pero ella misma no tiene historia; sólo tiene permanencia; su símbolo es por eso el árbol". "Cuando el individuo aislado es separado de la comunidad o la abandona por propia voluntad es como cuando cae la hoja del árbol. Es un acontecimiento decisivo en la vida del individuo... Pero la comunidad se cierra tras la pérdida y continúa intacta en su sustancia". "En cada hombre se encuentra vivo el saber acerca del tiempo y del paisaje, las mismas historias antiguas, el mismo lenguaje de cada día y del sermón, los mismos cuidados y ayudas, necesidades y fiestas, todo ese contenido espiritual completo y bien construido del mundo de la comunidad". "Quien pertenece a ese mundo por el nacimiento y el destino participa también en todo su contenido". La comunidad "vincula pero no nivela, unifica pero no iguala. En el nosotros no se extingue la diversidad individual de los individuos, sino que éstos ingresan en su totalidad, es decir, con todas sus diferencias, en la síntesis del nosotros". "Ni siquiera el individuo más prominente puede quebrar el ámbito común de formas: su preeminencia consiste en que lo vive hasta el límite. Posee en plenitud aquello que los demás poseen con lagunas...", etc.

Similarmente, en el n° 23, octubre de 1953, de "Ciencias Sociales" (publicación de la Unión Panamericana), entrega dedicada íntegramente a elucidar el concepto de "sociedad *folk*" de Robert Redfield, se lee como resumen de las ideas de éste al respecto:

"Semejante sociedad (la del tipo *folk*) es pequeña, aislada, iletrada y homogénea, con un fuerte sentido de solidaridad de grupo. Las formas de vivir están convencionalizadas en el sistema coherente que llamamos "cultura". La conducta es tradicional, espontánea, desprovista de crítica y personal; no hay legislación, ni hábitos de experimento o reflexión con fines intelectuales. El parentesco, sus relaciones e instituciones, es el tipo categorial de experiencia, y el grupo familiar es la unidad de acción. Lo sagrado prevalece sobre lo secular; la economía es de status más que de mercado". (Citado por Horace Miner, p. 214, de un artículo de Redfield, "The folk society", en el "American Journal of Sociology", enero de 1947).

Ningún folklorista, frente a este cuadro, puede dejar de percibir, depurada, la imagen que tiene él mismo del "pueblo", sólo que proyectaba sobre el plano sociológico, mientras que él se contenta con vivirla o adivinarla a través de la espesa red de sus experiencias y productos culturales.

Sólo cabe precisar que el *folk* es sólo un tipo de comunidad, una comunidad civilizada o protocivilizada, que se manifiesta con distin-

tos grados de intensidad y extensión, entre la *comunidad pura primitiva* (pueblos no civilizados, o sin ciudad) y la *sociedad-masa* de las postrimerías de la civilización. Tales grados, hoy día históricamente sobrevivientes o residuales, pueden ordenarse en la siguiente forma, desde un punto de vista antropogeográfico: *campo* (puestos aislados de pastores y recolectores, inclusive agricultores inferiores), *aldea* (pequeñas aglomeraciones agrarias), *villa* (pequeña ciudad rural, con comercio y algunas oficinas del Estado), ciudad *provinciana* o *lugareña* ("gran aldea") y "*ciudad antigua*" o *gran ciudad autóctona* (con pocos extranjeros y poca industria). Más allá aparece ya la *urbe cosmopolita* (con su fuerte centralización y su inmenso proletariado), cuya influencia uniformizadora se extiende rápidamente a las citadas expresiones preexistentes de la vida social.

El *folk*, indudablemente, se presenta con mayor pureza en el *campo*, pero la mayor intensidad de su vida cultural se da en la *aldea* y en la *villa*, alimentadas desde este punto de vista por la *ciudad provinciana*. Sus últimas manifestaciones, ya supeditadas a la influencia, que puede ser tanto enriquecedora como anárquica, del individualismo, aparecen en la *ciudad antigua*. En la *urbe cosmopolita* se van agotando al fin individualismo y *folk*, y en su *masa* preponderante, virtualmente indiferenciada, frente a una "élite" cada vez más enraizada, se gesta, si acaso, una nueva reacaída en el *folk*, probablemente tras magnos cataclismos y fragmentaciones. Quiere decir, en suma, que en el *folk* no hay comunidad pura, como en la sociedad "primitiva"; hay un fondo comunitario, con inclusiones individualistas y modas, en su mayor parte provenientes de la sociedad urbana y no todas asimiladas. En lo que respecta a sus elementos, la observación descubre identidades o *analogías* (elementos comunes al *folk* y a la urbe), exclusividades o, *monologías* (elementos propios de uno o de otra) y *homologías* (elementos de función similar pero de distinta forma o materia en uno y en otra).

2. Cuando los alemanes usan el término *Volk*, perciben inequívocamente la connotación comunitaria, que también tenía el antiguo *folk* anglosajón; por eso quizás cayó en desuso, al perder vigor el *folk* en la conglomeración nacional frente al concepto más dinámico y abierto, más *societario*, de *people*. El idioma alemán, sin embargo, lo mantuvo, y está en la tendencia romántica de esta nación representar en el *Volk* la unidad de la estirpe o la sangre, inclusive en escala ilimitada y sin exclusión de individuos, estratos y colonias. Esta tendencia alienta visiblemente en el autorizado manual *Die deutsche Volkskunde*, dirigido por A. Spamer (2ª ed., Leipzig, 1935). Sin embargo, el término *Volkskunde*, que no es sinónimo de *Folk-lore*, pues significa "estudio del pueblo", y no "de su patrimonio" ("saber"), no se ha mantenido fiel a su etimología, y los tratadistas alemanes del *Volkskunde*, han estudiado, como todos, más el *lore* que el *folk*,

más el saber que el ser de éste. Cabe recordar a este propósito que el uso de la voz alemana fue sancionado a mediados del siglo XIX por Guillermo F. Riehl, quien asignaba como fin a la ciencia así llamada estudiar justamente el modo de ser y actuar del pueblo, las "leyes que rigen la vida de todo pueblo", a fin de poder, sobre la base de tal "auto-conocimiento", "mostrar el camino a un auténtico arte de gobernar". (En el citado *Deutsche Volkskunde*, pp. 38/39). No se puede decir que en la política contemporánea se hayan olvidado estas aparentes quimeras del olvidado Riehl...

Tal concepción del *folk* en gran escala, como "comunidad nacional", y no solamente como "comunidad regional", "pequeña y aislada", dentro de la nación, según rige en el Folklore, plantea el problema de su posibilidad. ¿Podrá haber "comunidad nacional", y más concretamente, podrá "nacionalizarse" el folklore? Son extraños al *folk* los conceptos y experiencias de Progreso, Patria (*Vaterland*, como opuesto a *Mutterland*), Estado, Individualidad, Ecumene, etc., que tenemos por característicos de esas concreciones de la sociedad civilizada que llamamos modernamente *naciones*. (Nadie ignora, en efecto la indiferencia con que la comunidad lugareña mira a los próceres y símbolos de la nacionalidad, salvo quizás la bandera). Y la investigación histórico-sociológica muestra que después de la comunidad familiar y aldeana, y sobre ella, se asienta la sociedad individualista urbana, y que ésta tiende, sí, a retornar a la comunidad, pero no en la forma anterior de *folk*, sino en la forma de *masa*. Una cultura *folk* en una sociedad de *masa* no parece, pues, concebible.

Sólo puede determinarse una expansión augusta de las limitaciones propias de la "creación comunitaria" en los grandes genios que expresaron en sus obras íntegra y plenamente lo que los demás de su estirpe o de su tiempo sólo podían representar con lagunas y deficiencias. Nos referimos a los Homero, Sófocles, Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, para ceñirnos a las letras. Pero debe recordarse que sus magnas creaciones representativas de la estirpe o la época, y a la vez de la naturaleza perenne del hombre, no se produjeron en urbes cosmopolitas, sino en "grandes ciudades autóctonas", capitales regionales, o en ciudades-Estado, la "ciudad antigua", para usar un término de Tönnies. De modo que el concepto de "comunidad nacional" se revela, si no como una creación del *misticismo político*, como un mero ideal, fundado en un mero anacronismo.

3. Una de las cuestiones más batallonas del Folklore es si tiene éste jurisdicción también sobre las comunidades que viven al margen del complejo civilizado, en lugar de limitarse al *folk*, en sentido estricto, que está situado, no al margen, sino en el subsuelo o en la periferia de dicho complejo y formando parte de él. Hay folkloristas que postulan toda la realidad social como un *continuum*, limitado en ambos polos, más ideal que realmente, por la *comunidad* y la *asociación*,

y quieren hacer del estudio integral de su cultura una sola ciencia: la ciencia de la cultura comunitaria aun viva o sobreviviente en toda la sociedad, en todos los pueblos, concepción, por otra parte, coincidente con la de muchos tratadistas de Etnología y Antropología Cultural y Social .

Una amplia discusión al respecto provocamos nosotros en la "Revista del Instituto Nacional de la Tradición" (N° 1, Buenos Aires, 1948, pp. 30/38), controvirtiendo ideas precedentemente expuestas por el profesor Ralph Steele Boggs, en un artículo sobre "Lo primitivo y lo material en el Folklore". La resumió y amplió eruditamente Paulo de Carvalho Neto en "América Indígena", N° 3 (México, julio de 1953, pp. 175/185).

El profesor Boggs preconizaba, sobre la base de la similitud de muchos elementos patrimoniales, una consideración conjunta del material "etnográfico" y el "folklórico". Nosotros entendimos que no podía, por razones metódicas, englobarse sin las debidas reservas y deslindes dos realidades históricas y sociológicamente distintas, y concluimos:

"...la naturaleza del *folk*, que participa de la vida civilizada mas no de sus grandes empresas —confiadas al estrato dirigente urbano—, que tiene una vida cultural propia, dentro de las formas generales del vivir nacional, y a la vez acepta, reelabora, devuelve y desecha bienes que continuamente le envía la ciudad, bajo las fuerzas contrastantes de la costumbre y la moda, la adaptación al medio y la propensión idealizadora, tiene que aparecer como algo diferente a la vez de los grupos etnográficos y de los grupos históricos dirigentes..." (p. 37).

Nuestra posición, que no tenía más objeto que precisar sociológica e históricamente esa concepción clásica, se vió posteriormente reforzada desde los mismos EE. UU. en el citado N° 23 de "Ciencias Sociales", según puede juzgarse de las siguientes transcripciones, que, naturalmente, como en el caso nuestro, no representan tesis personales, sino tendencias generales, predominantes en grandes sectores de especialistas:

"...la sociedad folk no es una sociedad completa y aislada por sí misma. Es una "media sociedad", una parte de una unidad social mayor (usualmente, la nación), con la cual está estructurada vertical y horizontalmente. El componente folk de esta unidad mayor tiene con ella una relación simbiótica espacial-temporal. En este sentido, lo folk y lo urbano no son conceptos polares, sino partes de la definición de un cierto tipo socio-cultural del cual la ciudad pre-industrial es un punto focal. Lejos de destruir a la sociedad folk, este tipo de unidad urbana es una precondición de su existencia.

Esto aclara por qué (como los antropólogos han descubierto en la práctica), para describir una cultura folk, es preciso conocer tanto la historia, la estructura y el contenido de la cultura nacional (incluyendo las ciudades)".

"Esta definición implica que las culturas verdaderamente primitivas deben excluirse de la categoría folk. Estas culturas primitivas están cuando menos en teoría, completamente aisladas y son completas por sí mismas". "La definición

excluiría también a las sociedades primitivas recientemente transculturadas, porque tampoco existe la relación simbólica a la que aludíamos; no forman parte de una unidad y la difusión opera en un sentido solo. Sin embargo, las sociedades primitivas y las transculturadas pueden convertirse en sociedades folk, y así ha ocurrido en el pasado". (P. 208). (Resumen de "What is folk culture?" de George M. Foster; publicado en "The American Anthropologist" de abril-junio de 1953).

Carvalho Neto, por su parte, al adherir a las ideas del profesor Boggs, muestra que puede tratarse de un equívoco fácilmente superable, cuando sostiene que deben borrarse los límites de Folklore y Etnografía. Su tesis es que el folklore no debe limitarse al área *folk* cuando compara elementos culturales, sino que debe ingresar al área "primitiva" sin vacilaciones, sólo que usando la "técnica folklórica" y no la "etnográfica", por ser más apropiada. Creemos nosotros que entre ambas "técnicas" no hay diferencias sustanciales, ya que ambas operan sobre materiales de cultura; pero, aparte de eso, resalta claramente que Carvalho Neto se allana a la concepción clásica al distinguir con nitidez "comunidad criolla" de "comunidad indígena"; sólo afirma que el folklorista no debe encastillarse en los límites de *folk*, sino que, indagando el origen, procedencia o difusión de los bienes hallados en él, debe trasponer los límites geográficos y teóricos del *folk* y entrar en las comunidades estudiadas por la Etnografía (así como entra con igual fin, agregamos nosotros, en las sociedades estudiadas por la Historia). Y bien, en eso todos están obviamente de acuerdo. Una consideración tipológica del material de cultura no reconoce más fronteras que las diferencias esenciales de forma y función; e igualmente, mediante la mera comparación, pueden establecerse relaciones genéticas con probable valor histórico. Pero los complejos mismos de sociedad y cultura deben diferenciarse como distintas formaciones histórico-sociológicas.

Nos afirmamos así en la tesis clásica de que no es determinante en el Folklore el tipo de *material* estudiado, sino su *situación social e histórica*, y de que el *folk*, o comunidad "protocivilizada", es distinto del *ethnos* "primitivo", así como son distintos también, como tipos histórico-culturales, sus respectivos patrimonios, por más que haya relaciones de similitud y procedencia entre elementos o sistemas de elementos aislados presentes en uno y no otro.

II. EL PATRIMONIO. La problemática actual en este punto gira alrededor de la visible heterogeneidad de los elementos materiales y "mentales" en la cultura *folk* y de la aspiración a hallar un criterio formal o intrínseco que caracterice inequívocamente a los mismos.

1. Es sabido cómo la ola romántica, nacionalista y filologista de principios del siglo XIX sobrevaloró unilateralmente las tradiciones orales. Un siglo después, todavía Sébillot, en su conocido manual "*Le Folklore*" (1913), al dividir el folklore en "literatura oral" y "etnografía tradicional", incluía en ésta sólo el patrimonio mental, suscep-

tible de expresarse o describirse mediante la palabra. Y en la edición de 1914 del *Handbook of Folklore* que redactó Charlotte S. Burne, en representación de la Folklore Society de Londres, claramente se lee: "Abarca (el Folklore) todo cuanto forma parte del patrimonio mental del *folk*, a diferencia de su destreza técnica" (p. 2).

Esta concepción filologista y psicologista del material *folk* hace tiempo ya que suscita vivas críticas fuera de Inglaterra y se la puede considerar teóricamente superada, pero aún sigue en pie, como que el profesor Boggs juzgó necesario impugnarla recientemente en su citado artículo de 1948, y hasta fue explícitamente preconizada en setiembre de 1955 en el Congreso Internacional de Etnografía de Arnhem (Holanda), dedicado justamente a estas cuestiones de método y nomenclatura, por el profesor Jorge Dias, de la Universidad de Coimbra y Secretario General de la CIAP. Al terminar las deliberaciones de la sección "Terminología", votóse, entre otras "Recomendaciones":

"2. Comprobando que la aplicación del término *folklore* a todas las manifestaciones de la cultura de un pueblo conduce a las más desastrosas confusiones y perjudica así el desenvolvimiento armonioso de la etología (también llamada *Volkskunde*, etc.), los expertos acordaron recomendar a la CIAP que se esfuerce por conseguir que se restrinja el sentido del término *folklore*, en el plano internacional, al de la cultura espiritual, que ya le dan numerosos etnólogos, especialmente la mayoría de los especialistas de literatura oral". (Informe de E. Veiga de Olivera en "Trabalhos de Antropologia e Etnologia" de la Sociedad Portuguesa de Antropologia e Etnologia, vol. XV, fasc. 1-2).

Y antes había precisado el profesor Dias, a quien se debe principalmente la recomendación transcrita:

"Si se quiere conservar la designación de folklore, es considerándolo una división de la etnografía, que estudia los aspectos de la cultura de cualquier pueblo que se incluyen en la literatura tradicional: cuentos, fábulas, refranes, adivinanzas, mitos, música y poesía. Al folklore opónese entonces la ergología, que estudia los aspectos de la cultura material, tecnología, y aún la psicología social y la sociología". (Último párrafo de su trabajo "Características del hecho folklórico", presentado en el Congreso Internacional de Folklore de San Pablo, Brasil, 1954).

Todo se ha vuelto, como se ve, una mera, y baladí, cuestión terminológica. Sin embargo, pueden alegarse fundamentos más serios para acreditar la dicotomía del patrimonio *folk*. En efecto, cuando se comparan en él los productos de la vida "mental" y los de la vida económica, resaltan grandes diferencias. Por una parte, la poesía suele ser métrica y rimada; los cuentos y leyendas carecen de función mítica, es decir, están separados de su concepción del mundo, y son más bien recreativos o ejemplares; la música está generalmente sometida a sistemas tonales y armónico y sujeta a medida, y se la ejecuta con instrumentos que, aunque arcaicos, son de claro origen urbano; sus danzas reproducen modelos cortesanos; etc. Todo esto vincula inequívoco-

camente al *folk* con la ciudad. Por otra parte, su género de vida está determinado aún en buena parte por la recolección y la caza; sus técnicas agrarias pueden ignorar el riego y el abono y hasta el metal; su alimentación es a base de productos locales y domésticos; prevalecen en su tecnología el hueso, el cuero y la madera; su vivienda es a menudo precaria (*ranchos*); etc. Todo esto vincula al *folk* más a la naturaleza y lo asimila más a los pueblos "naturales", y hay que agregar todavía, fuera del patrimonio tecnológico, la presencia plena de la magia y el animismo. De modo que la percepción, por ingenua y romántica que fuese, de un dualismo naturaleza-ciudad en el patrimonio del *folk* no obedecía a un mero capricho clasificatorio.

En realidad, el *folk* es un tipo de sociedad que funciona bastante coherentemente, no obstante sus diversidades internas, determinadas por la presencia en él de elementos sociales *urbanos* (clérigos, funcionarios, maestros, grandes propietarios, etc.) y por la movilidad de algunos elementos sociales campesinos, que van a la ciudad a trabajar y regresan. Del mismo modo, su patrimonio, en el fondo bien integrado, no sólo contiene elementos ajenos al *folk* (p. ej., el dinero, el acero, el cuero curtido, etc.), sino también, dentro de su fondo más propio, tanto elementos que muestran un sello urbano como elementos ligados al ambiente de la naturaleza local. Esa diversidad de estilo y origen puede anotarse teóricamente, pero estando el complejo bien trabado funcionalmente, no sería lícito separar ambos sectores para asignarlos a ciencias distintas. Habiendo materiales diversos, cabe utilizar técnicas diversas (de registración, indagación genética, etc.); pero siendo el complejo real uno solo y los fines idénticos, el método es el mismo.

2. De lo anteriormente expuesto se deduce la conveniencia de establecer una especie de tabla estratigráfica del patrimonio *folk*, desde un punto de vista histórico-cultural, pues, así como es evidente que muchos bienes tienen un origen urbano, otros lo tienen pre- o protohistórico (p. ej., la quena y la caja, la elaboración de la algarroba, el mortero monóxilo vertical, la ojota, la apacheta, etc., todos, elementos de uso corriente aun hoy en el *folk* nortefío de la Argentina).

Juzgando la cuestión críticamente, pero sin términos tajantes, observáanse, en el patrimonio material, un predominio de elementos neolíticos e inclusive paleolíticos, y en el espiritual o mental, un predominio de elementos históricos y protohistóricos. En el patrimonio social (lenguaje, usos, fiestas, instituciones), por la expansión total del Cristianismo en Occidente (y dejando a salvo los *folks* de las civilizaciones sínicas, índicas e islámicas), predominan también los elementos históricos, al menos en la función y corteza. En el patrimonio espiritual, sin embargo, es visible que las "supersticiones" representan potentes residuos paleolíticos y neolíticos.

Como elementos *neolíticos* característicos, señalamos: Agricultura, Ganadería, Alfarería, Tejeduría, Organización patriarcal y matriarcal, Estratificación Social, Aldea, Culto Astral, Animismo, Magia, Totemismo, los cuales se superponen a los siguientes elementos *paleolíticos*, que aparecen modificados o enriquecidos: Recolección, Caza y Pesca, industria del Cuero, Hueso, Madera y Piedra, Organización familiar, Viviendas aisladas, creencia en un Ser Supremo.

Consideramos típicos elementos *históricos* y *protohistóricos*, que se superponen a los anteriores, los cuales aparecen modificados o enriquecidos: Comercio, Industria del Metal, Vidrio y Loza, transporte sobre Ruedas, División del trabajo y las funciones sociales (Estado, Iglesia, Ejército), Escritura, Dinero, Ciudad, Individualismo, Racionalismo, Estratificación Cultural. (Prescindimos de los atributos exclusivos de la civilización occidental).

No quiere decir esto, obviamente, que la serie “comunidad primitiva —comunidad folk-civilización”, o “naturaleza— aldea ciudad”, tenga un férreo carácter de ley histórica, de modo que la cultura-*folk* sea una segunda etapa entre la cultura-*ethnos* y la cultura-*polis*. Así como hay aldeas formadas desde la ciudad, hay también *ethnos* que saltan directamente a la *polis* (con qué éxito cultural o biológico, no tenemos competencia aquí para estimarlo).

3. Dos errores subsisten, finalmente, acerca del patrimonio del *folk*, procedente uno de la escuela *evolucionista* y el otro de de la *positivista* (la que, desde mediados del siglo XIX, niega totalmente al *folk* la paternidad de su cultura —literaria, al menos—, cuyo origen exclusivo pone en individuos letrados).

a) Muchos investigadores, sensibles a las connotaciones arcanas que envuelven el concepto de “supervivencia” de Tylor, cuando hablan de folklore piensan en un cúmulo originario o muy antiguo de bienes que subsisten, por lo general aisladamente, en los distintos *folks*. Y así suele ocurrir en el plano de las supersticiones de tipo mágico y animista y de muchos usos rituales y ceremoniales. Pero, en cada región y cada grupo nacional de regiones hay distintos patrimonios *folk*, que no sólo constituyen a menudo sistemas —o sea, no son siempre elementos supervivientes aislados—, sino que también pueden contener en muy distintas proporciones esos bienes “universales”. Este concepto de *folklore puro*, sin ingerencias urbanas o modernas, alienta aún en tratadistas insospechables de romanticismo, como Hans Neumann, p. ej., que habla hasta de una “poesía comunitaria primitiva” (ritmos elementales, estribillos de trabajo, coplas, etc.); pero la “poesía popular, pura es un residuo ideal que queda después de haber investigado a fondo, cuando sólo quedan unas pocas poesías cuyo origen letrado no se puede determinar; se las llama puramente populares en el sentido de que tienen un mínimo de arte letrado”. (Transcribimos de la excelente “Introduction a la connaissance de la chanson populaire française” de Henri Davenson, inserta en su *Livre des chansons*, Neuchâtel, 1944, pp. 36/37 y 62/63).

Puede extenderse esta actitud *metódicamente* “escéptica” más

allá de la poesía. El que ha vivido en la ciudad provinciana, o la "ciudad antigua" de Tönnies, sabe bien hasta qué punto todo el folklore, desde las supersticiones y ritos más "primitivos" hasta las poesías más conceptuosas, es familiar a la ciudad y al campo. Por eso, el antiguo concepto arcano de "supervivencia" se sustituye actualmente el de intercambio interno de campo y ciudad, el de ascenso y descenso de los bienes en la sociedad estratificada, sin posibilidad a veces de fijar una procedencia rural o urbana a los mismos, aun a los que parecen más "primitivos". (Puede verse en las pp. 72/77 del citado libro de Davenson interesantes curvas históricas de ascensos y descensos de canciones folklóricas, desde su origen letrado o presuntamente popular, a través de dos, tres y más siglos). Naturalmente, una cosa es la procedencia inmediata y otra el origen último de los bienes. Así como es cometido del etnólogo investigar éste, es cometido del folklorista investigar aquélla.

b) El otro error, proveniente del positivismo filológico, consiste en creer que al *folk* no sólo adquirió todo su patrimonio, al menos literario, imitando, y mal, las creaciones y modas urbanas, sino también que sólo repite los modelos sencillos, "populares", hechos en la urbe. Superó definitivamente este error la teoría del "ascenso y descenso de los bienes en la sociedad civilizada" y del "patrimonio degradado" (*gesunkenes Kulturgut*), explícitamente enunciada por H. Nauman en 1926 (ver referencias a ella en la citada "Introduction" de Davenson y en el *Deutsche Volkskunde* de Spamer, *passim*), y magistralmente comprobada en la Argentina por las investigaciones de Juan Alfonso Carrizo, en la poesía, y Carlos Vega, en la música. Es de observación común, efectivamente, que no sólo modelos sencillos, sino también complicados asimila, imita y varía el *folk*, siempre, claro, que no estén más allá de sus posibilidades técnicas.

III. LA TRADICION. — La problemática actual en este punto gira alrededor del origen de los productos folklóricos, de la índole y regularidades de los procesos de difusión de los bienes dentro de las sociedades estratificadas y del destino del folklore, o sea, si se trata de una constante etnológica —fuera de la historia— o bien de una mera formación histórica, que apareció una vez y desaparecerá en modo similar.

7. El equivoco término *tradición* limitase en el Folklore a designar un proceso de transmisión *directa* y *espontánea* de bienes culturales en *profundidad histórica*. Quiere decir esto que cubre, sin la mediación de sistemas escolásticos ni textos escritos, robustecidos por la libre crítica e inventiva individuales, no sólo la sociedad coetánea, como el rumor, el chisme o la moda, sino las sucesivas generaciones históricas, por lo menos tres, de modo que el mismo bien sea usado con igual intensidad y espontaneidad por el abuelo, el padre y el hijo en sus respectivas e íntegras existencias.

Tres problemas previos se presentan aquí, pues hay tradiciones, a) propias del *superestrato* o capa letrada urbana, b) propias del *substrato* rural y aldeano y, c) común a entrambos. Dejamos aparte al *substrato* urbano de la urbe cosmopolita, al “vulgo” *masificado*, considerando precisamente como una especie de comunidad sin tradición.

a) Es evidente que la sociedad urbana tiene, todavía al menos, sus tradiciones. No nos referimos al *folk* infantil, sino, por ejemplo, a casarse con traje blanco —la novia— previo cambio de anillos o comer pan dulce y turronea a fin de año. Son usos no menos tradicionales que los vigentes en las mismas ocasiones en el campo. Si, como procede la generalidad de los tratadistas, el Folklore sólo se ocupa de estos últimos, convirtiéndose así en la ciencia de la cultura tradicional rural y aldeana, habría que decidir a qué ciencia interesan los primeros. ¿A la Historia de las Costumbres, dada la ecuación Historia=Ciudad? Todavía la ciencia de la cultura no ha resuelto bien este punto, y hasta hay folkloristas partidarios de registrar los usos de la ciudad, por poco que aparezcan con una conveniente perspectiva histórica. Para ellos, *todo lo tradicional*, sea rural o urbano, o común a las dos capas, debe estudiarse como folklore. Nosotros preferiríamos abogar por la fundación de un compartimiento entre el Folklore y la Historia, una especie de Historiografía Cultural menor, que registre los hechos singulares y generales, históricamente no significativos, pero sí humanamente *interesantes*, ocurridos en el mismo escenario de la historia, y tanto los presentes como los pasados, del mismo modo cómo la Etnografía registra el presente y lo que puede del pasado de las comunidades “primitivas”. Este compartimiento y la llamada Antropología Social tendrían, seguramente, muchos puntos de coincidencia.

b) Folklore ha sido contrapuesto a Historia como Campo a Ciudad. Sin embargo, no toda ciudad tiene *historia*; muchas viven en la *crónica*, como en general las ciudades lugareñas, a diferencia de las capitales nacionales y urbes cosmopolitas, donde residen y actúan los dirigentes de la política, la economía y el espíritu. En esas ciudades casi no hay solución de continuidad entre *centro*, *afueras* y *campo*, entre *sociedad instruída*, *vulgo* y *folk*. El Folklore y la Crónica se disputan a veces el registro de sus costumbres antiguas. Y bien es sabido, por otra parte, que lo que se manifiesta un día como folklore a los investigadores fue también una generación o dos antes *costumbre* o *moda* de la ciudad lugareña. Quiere decir, pues, que en principio puede considerarse ésta como *ciudad-folk*, y el folklorista es libre de disputar el campo a quien sea, claro que con el debido juicio. Con el tiempo, sin embargo, las ciudades lugareñas irán perdiendo su personalidad, y así, estas distinciones, que hoy días nos parecen más teóricas que prácticas, perderán inclusive toda base concreta.

Por lo pronto, el Folklore es la ciencia de la cultura tradicional rural y aldeana porque solamente en el campo y la aldea se presentan el *folk* y la tradición con suficiente vitalidad como para transparentarse nitidamente, por oposición a los fenómenos asociativos de la urbe. Pero, en teoría, no tiene por qué limitarse al *folk* rural y aldeano, y de hecho el folklorista persigue el material que ya conoce como folklórico dondequiera atisbe su presencia, aunque más no sea para enriquecer su repertorio de especímenes y variantes.

c) Además de las *homologías*, respuestas diferentes a una misma necesidad, que constituyen clásicamente el *floklore*, hay también elementos comunes al *folk* y a la sociedad urbana. Son las llamadas "costumbres nacionales", p. ej., el mate (en la Argentina y, en general, la zona rioplatense), el color negro como signo de luto, las fórmulas de cortesía, etc. ¿Deben entrar también en el Folklore, o en la Historiografía menor aludida en el pgf. a), o crearse para ellas un departamento etológico en la Geografía Humana, o inventariarlas en una *Etnografía Nacional*?

Este es otro viejo problema metodológico del Folklore, y en general de la ciencia de la cultura, y sólo puede resolverse por ahora con el cómodo expediente de dejar que cada uno proceda como quiera siempre que precise previamente qué sector de la realidad va a investigar y con qué fines. El nombre que va a dar luego a ese sector y el resultado de esa investigación importa mucho menos. La diversidad de rótulo puede desorientar a algunos, y perturbar desde luego la labor del docente, pero no empece el progreso de la investigación misma.

d) Preséntase aquí también, por último, el problema de las *monologías* rurales y aldeanas procedentes del uso actual y no de la tradición. Por ejemplo: las improvisaciones de los payadores, los recipientes de fundición o barro cocido, las *ojatas* de cubierta de automóviles, el acordeón en reemplazo de los instrumentos tradicionales, etc. Todos estos elementos "nuevos" de la vida rural y aldeana, sean hechos o adaptados en ésta, o bien comprados, ¿son también folklore?

La tendencia general es a respetar el concepto de tradición, robustecido por el de *autogenismo*, término con que designamos la posibilidad de imitación, el hecho de que algo sea hecho o rehecho por el mismo que lo consume, conforme al apotegma *Nihil hic emitur: omnia domi gignuntur* (nada se compra aquí: todo se hace en la casa). Están justamente en la naturaleza de la comunidad la capacidad y voluntad de autoabastecimiento y autosuficiencia. Y, desde este punto de vista, conviene establecer varios grados de ruralización, para no hablar todavía de folklorización:

1º Hay cosas que se hacen y usan en la localidad de acuerdo a una remota tradición lugareña, inclusive con materias locales, y sin copiar modelos llegados de la ciudad contemporáneamente ni en un

pasado próximo. Ejemplos: Bagualas, Quena, Caja, Misachico, Comida de las Animas, etc.

2° Esas mismas cosas son imitadas de un modelo urbano más o menos reciente, pero han recibido la impronta tradicional, o el elemento extraño ha sido ingerido totalmente en el producto local. Ejemplos: las polkas, en Corrientes, el uso de la anilina y el hilado industrial en los tejidos locales, la introducción *libre* en los mismos de motivos ornamentales imitados de telas urbanas, etc.

3° Elementos llegados de la ciudad e inimitables son adaptados a funciones locales. Ejemplos: el uso del acordeón para ejecutar música tradicional, el de las latas vacías de aceite como ollas, el de la argolla de hierro en los lazos, etc.

4° La ciudad imita o “concibe” elementos lugareños, sabiendo que tendrán venta en la localidad, y, efectivamente, los lugareños los usan, hallándolos, no sólo prácticos y baratos, sino también a su gusto. Ejemplos: las monturas y otros arreos de equitación, los trajes y sombreros de paisanq en el Noroeste argentino, los cuchillos en general, las guitarras y ponchos comunes, etc.

5° Un grupo especial y aparte constituyen las *monologías* obviamente rurales, como las técnicas agropecuarias y mineras, en las que se conjugan elementos urbanos nuevos y anticuados y elementos rurales nuevos y tradicionales.

Los dos primeros grados serán admitidos como auténticos sin dificultad por la mayor parte de los folkloristas. Para el tercero y quinto habría numerosos reparos y distinciones. Y en cuanto al cuarto, muy pocos condescenderían a hablar de folklore. (No incluimos en él la música *nativista*, o sea, la hecha en la ciudad imitando *libremente* los modelos folklóricos, por cuanto su fin es ser consumida, no en el *folk*, sino en la sociedad romántica o hastiada de la urbe).

2. El problema de la génesis de los productos folklóricos, en el sentido, no de cuál fue su forma originaria, quién la inventó y dónde, sino sencillamente de si el *folk* los creó o bien se redujo a imitarlos de modelos urbanos, se plantea como anexo al de la transmisión de los mismos.

El postulado romántico del “espíritu, o alma, del pueblo” ha perdido todo vigor, aunque debe reconocerse, por encima de su índole fantasmagórica, que tenían algún derecho los Herder y los Grimm a engañarse con él. En efecto, resolvía satisfactoriamente estos dos enigmas manifiestos: 1°) cómo se hallaban estos productos —desconocidos a la gente urbana— en boca de gente rústica que evidentemente no los había hecho; y 2°) cómo el mismo sello estilístico aparecía en todos los cantares, cuentos, etc., siendo imposible que la misma persona hubiera sido su autor. Si todos parecían salidos de la misma fuente, y esa fuente resultaba indiscernible e inclusive inconcebible, fácil era rendirse a la tentación del *Volksgeist*. La demostra-

ción posterior de los sabios positivistas de que los cantares procedían, casi todos, de autores letrados y la tesis de que “el pueblo no produce sino que reproduce”, inclusive estragando el original (el famoso concepto de *Zersingen*, o repetición desintegradora), pareció equiparar el folklore a un penúltimo grado del proceso de degradación de esos elementos de cultura, siendo el último el del olvido y desuso total de los mismos.

Menéndez Pidal moderó brillantemente las conclusiones positivistas, conciliando críticamente ambas tesis al sostener que si, en verdad, un individuo, e individuo letrado, crea los primeros modelos o especímenes, éstos, al ser aceptados por el “pueblo”, sufren variaciones, embellecedoras, si el repetidor individual tiene gusto, y estragadoras, si no lo tiene. El sabio español formuló claramente sus ideas en la conocida conferencia de Oxford de 1922, “Poesía tradicional y poesía popular”, y luego las amplió y fundó ampliamente en su *Romancero Hispánico* (Madrid, 1953), del que transcribimos los siguientes párrafos:

“El romancero comienza con una época *aédica oral*, oral y musical, por excelencia. Los romances son el canto fugaz, recreo común de todas las clases sociales, que en cuanto a ese gusto músico se hallan en un estado de indiferenciación cultural, pero no, como los románticos decían, en un estado anterior a la cultura; no es un tiempo “cuando no se escribe ni se lee”, como dijo Stenthal y dijeron otros, sino sólo cuando los que por profesión escriben y leen no atienden a ese canto efímero que está de moda... Necesitamos llegar a la segunda mitad del siglo XV para entrar en un período aédico literario, en que los que escriben y leen creen que la poesía cantable merece ser puesta por escrito”. (T. II, p. 18). Y, saliendo por excepción de su especialidad, dice en otra parte: “Las costumbres populares fueron por lo general costumbres antes aristocráticas, abandonadas por la clase superior al verlas extendidas entre el pueblo”. (T. II, p. 297).

¡La famosa tesis de Gabriel Tarde, que tanta influencia está teniendo en estos estudios! Lo curioso es que la teoría crítica del Maestro estaba ya claramente formulada a fines del siglo XIX, por Franz Böhme, el gran musicólogo, continuador de la gigantesca recopilación de Ludwig Erk:

“Falsa, por cierto, es la opinión de que el pueblo (es decir el pueblo en conjunto) compone estas canciones —dice Böhme—. El dar forma al material, aunque sea la canción más pequeña, siempre emana primero de un *individuo*, quien en talento e instrucción es superior a la masa; así, cada canción folklórica es, en cuanto a su origen, siempre el producto de una sola persona poéticamente dotada. El verdadero poeta folklórico, sin embargo, pertenece al pueblo en la totalidad de su instrucción y punto de vista: canta y dice lo que todo su grupo acoge fácilmente y halla a su gusto... Si en una canción hay algo... que le impida ser acertadamente escogida o entendida por todos, el pueblo la cambia espontáneamente y la hace apta para la tradición oral (*mundrecht*). En esta forma, no cabe duda, el conjunto del pueblo colabora en sus canciones folklóricas, las canta propiamente, y así obtiene el carácter objetivo y verdaderamente natural de la poesía folklórica, que no puede alcanzar un individuo” Agrega John Mier:

"Esta participación ocurre en sucesión a través del tiempo, no en un proceso simultáneo y colateral". (Citados por Arthur Palmer Hudson en *La poesía folklórica*, publicado por Folklore Americas (Chapel Hill, N. C., EE. UU. de N. A. J., N° 1/2 de 1950, pp. 8/9).

La finalidad de encontrar el "favor popular", evitando en lo posible la prueba de las "novedades" y ateniéndose a las fórmulas e imágenes de probado efecto, explica el *sello* común que sorprende en todos los ejemplares de un género folklórico. Y asimismo, no cabe duda de que, imitando los modelos recibidos, tanto los juglares como un miembro menos diferenciado de la comunidad pueden crear, dentro de la especie, nuevos ejemplares.

Las prolizas investigaciones que llevaron a conclusiones tan sólidas pudieron hacerse en el campo de la poesía, porque se dispone de muchas versiones orales y de muchos textos escritos muy antiguos. En el campo de los cuentos, de los que se dispone de textos mucho más antiguos aún, no se ha logrado, empero, llegar a resultados análogos; es decir, los textos más antiguos aparecen siempre como obras de la tradición y no de un individuo determinado, y este fenómeno pasa a ser la regla general en el orden sociológico y ergológico de la cultura. Sin embargo, acéptase sin discusión que toda invención y todo cambio, en todo el ámbito de la cultura y la sociedad, han tenido su origen en un individuo; sólo se discute en el Folklore si éste pertenece siempre a la capa "superior" o si el "pueblo" tiene parte también en el proceso creador. Y es a esto, último a lo que se ha respondido afirmativamente. De más está decir que ningún folklorista se forja la menor ilusión acerca de la posibilidad de descubrir a los autores de las obras y sus variantes, aunque un erudito podría lograrlo ocasionalmente respecto de una canción, u otro bien susceptible de dejar huellas escritas. A lo más a que puede llegarse por lo regular es a determinar un área, y a veces una época, de origen, como postula el método histórico-geográfico en la investigación de los cuentos.

3. Indudablemente, hay un proceso de arriba a abajo y otro de abajo a arriba, y la mayor parte de los folkloristas alemanes, a partir de Naumann, como se transparenta en el citado manual de Spamer (ver, sobre todo, la monografía de F. Maurer "El lenguaje popular", pp. 183 ss.), hacen de tales procesos una de las claves de sus investigaciones.

"También se dan, pues, en especial como problemas en la consideración del Lenguaje Popular, los siguientes: 1. El referente al origen de los bienes; o sea, específicamente: ¿qué vino de arriba? ¿Cómo se produce el proceso de degradación? 2. El ascenso de los bienes. 3. Rasgos primitivos u originarios en el habla popular. 4. Reelaboración y conformación también de los bienes degradados en sentido originario. 5. ¿Qué fuerzas se revelan (como directrices de tales procesos]" (En la citada monografía de Maurer, T. I, pp. 183/184).

Se habla mucho de buscar inclusive las *leyes* que rigen tales procesos, y en general los fenómenos de difusión, conservación, cambio, ascenso y descenso de los bienes culturales. Esto nos parece un cometido que tiene mucho de quimérico, a pesar de reconocer los triunfos parciales obtenidos por los lingüistas con sus llamadas "leyes del cambio fonético", que rigen verdaderamente el material de cultura sometido a la tradición oral (aunque sin duda entra en el proceso una preponderante base fisiológica). De todas maneras, y aún aceptando que la operación legiferante no es imposible, el empeño de fijar leyes de sucesión o causales es un resabio del naturalismo de otros tiempos. El investigador de la cultura trata de fijar un orden histórico a los cambios y hallar sus probables causas, intrínsecas y extrínsecas. Llamar leyes a esas series circunscriptas puede ser un abuso inocente, pero susceptible también de desorientar a muchos investigadores de la mayor jerarquía.

4. El concepto de tradición tiende, como se ha visto, a hacerse central en el Folklore, desplazando un tanto al de *folk*, ya que parte del patrimonio de éste es suyo, tradicional, y parte no, de manera que el atributo situacional, el hecho de estar en el folk, no es determinante. Este problema ya se ha dilucidado aquí, en principio, comprobando que *folk* y tradición son dos aspectos de una misma realidad, aunque puede haber tradición sin *folk* —en la ciudad individualista— y *folk* sin tradición —en la *masa*—. Corresponde ahora pasar al problema de la *prueba* de la tradicionalidad.

Menéndez Pidal dice inequívocamente que las *variantes* demuestran la presencia activa de la tradición. La antigüedad no es criterio válido si no está acompañada de la reelaboración colectiva. Así precisa el Folklore uno de sus conceptos clásicos. Si consideramos, por lo ya expuesto, que tampoco hay un criterio intrínseco de lo *popular*, como algo sencillo, espontáneo, fresco, etc., y que la *anonimia* puede ir aneja también a obras inmutables —la liturgia, p. ej.—, parece que deberíamos llegar a la conclusión de que la prueba de las *variantes* —dentro del *folk*, naturalmente—, es la única válida para determinar lo folklórico. Sin embargo, no obra así el floklorista en su quehacer concreto. Más bien aplica el principio de la *analogía* formal y temática. No es necesario hallar reelaborado un elemento, es decir, con variantes. Basta que, por su forma o contenido, y hasta por cierto aroma estilístico, indefinible pero no imperceptible a la afinada sensibilidad del floklorista experto, tenga *aire de familia* con otros bien determinados ya como folklóricos. Basta inclusive que tenga algún valor estético o presente una novedad *interesante*, sin reproducir modelos urbanos conocidos, para que se lo tenga también sin más por folklórico. La mayor parte de las danzas, canciones y hasta poesías del folklore argentino están publicadas así, sin variantes. Quiere decir, pues, que, básica y todo, la prueba de las *variantes*, tan rica en la investi-

gación de los romances y cuentos, se la pasa a menudo por alto, dándola por supuesta, y que ese criterio documental-histórico de tradicionalidad es reemplazado en la práctica por el tipológico-racional de la *analogía genérica o específica*, en lo cual factores subjetivos como la experiencia y el don intuitivo del folklorista tienen más parte que su laboriosidad y la magnitud de su fichero.

5. Un último problema de orden histórico, correspondiente al de la génesis del folklore, es el de la caducidad de éste. No nos referimos al hecho evidente de que en la tradición hay corrientes que apartan y hacen caer en el desuso y el olvido muchos elementos y sistemas culturales. Nos referimos a la posibilidad de que el folklore en globo, como formación cultural concreta y como aptitud social para conservarlo, reelaborarlo y renovarlo, caduque históricamente y sea íntegramente reemplazado por un tipo de cultura unitario, y más aún, uniforme para todos o casi todos los miembros del organismo civilizado, sean campesinos o urbanos.

Tönnies concibió sus conceptos de Comunidad y Sociedad, no como tipos ideales, que se dan en cualquier momento y en proporciones variables, sino como formaciones históricas que se suceden, con anticipaciones societarias y retrasos comunitarios incluidos, respectivamente, en la realidad predominantemente comunitaria o societaria. Así dice, p. ej.: "...podemos considerar el movimiento total como tendencia del comunismo originario (sencillo, familiar) y del individualismo que surge de él y en él basado (aldeano-urbano) hacia el individualismo independiente (de gran ciudad-universal) y al socialismo puesto por éste (estatal e internacional)". (*Op. cit.*, pp. 318/319). Freyer recalca vigorosamente ese carácter histórico de ambos conceptos y, sin duda, con mayores o menores salvedades y especificaciones, es una concepción ya generalizada en la Historia Social y la Filosofía de la Historia. A un primer período comunitario-familiar sucede otro comunitario-aldeano y urbano, protosocietario; a éste, otro urbano plenamente societario o individualista; y el ciclo se cierra con una especie de vuelta a la comunidad primaria, pero en forma de comunidad de *masa*, o comunismo, en el "socialismo estatal e internacional" de Tönnies. La comunidad familiar y aldeana de los comienzos se proyecta entonces en la pantalla ecuménica de la civilización cosmopolita, como *masa* proletaria, que, sin duda, fue comunidad *folk*, y es potencialmente comunitaria, pero que ha perdido toda tradición, toda aptitud cultural, y en especial su antigua cultura *folk*. Los individuos viven en ella, salvo paréntesis de exaltada *comunidad*, en un estado de aglomeración, o sea, externamente unidos, pero internamente aislados.

La *masa* no tiene pasado, es un intensísimo presente, y, en efecto, el proletariado, entre un pasado desvaído o que odia y un porvenir angustioso, preñado de inseguridad, vive sólo el ensordecedor y em-

briagante presente de las modas, novedades, diversiones, placeres y espectáculos. No hay lugar para la tradición en la masa.

Entendemos, pues, que folklore es un fenómeno histórico: se ha originado en un tiempo y caducará en otro tiempo. Se ha originado (para el mundo occidental) en la época en que resurgieron las ciudades sobre la organización territorial de la sociedad preexistente, tras la caída del imperio romano y el fugaz renacimiento carolingio. Al principio, consistió sencillamente en la conservación de los elementos del viejo orden junto a los que iba creando el nuevo espíritu de los factores móviles y renovadores de la sociedad (comerciantes e intelectuales laicos, sin olvidar tampoco la Iglesia, cuya tendencia fundamental a la centralización la torna fuertemente civilizadora, o sea, edificadora de ciudades, que, como se sabe, son puntos *nodales*: nudos de comunicaciones).

Los "cantares de gesta" constituyen una expresión del antiguo orden cultural comunitario, como que servían a todas las capas sociales (ya que la diferenciación social no iba acompañada de unadiferenciación cultural, salvo en los atributos externos del rango). Es objetable, pues, incluirlos en el *folklore*; del mismo modo que no puede incluirse en el *folklore* sin más a las antiguas carretas criollas. Fueron *hechos generales* en su época, expresiones históricas o protohistóricas de un orden cultural unitario. *Folklore*, estrictamente, serían si sobrevivieran, y en cuanto sobrevivieran, al margen o por debajo de las formas e invenciones posteriores que determinaron su desuso oficial y los relegaron, como supervivencias de ese antiguo orden, al *folk* rural y aldeano.

"En su origen —dice el citado Franz Böhme— es la nación en conjunto, antes de llegar la educación para separar las clases, no sólo sus bienes, poder, empleo, honores, sino también todas las formas de conocimiento. Entonces no hay distinción de opiniones y gustos; la misma canción deleita a campesinos y obreros, hidalgos, clérigos y príncipes. Después de esa separación, aquella parte de la nación que se quedó aislada de los medios de educación intelectual y espiritual es llamada pueblo. Pero esta parte es lo que en una época fue todo el pueblo, la substancia y la tierra materna de la cual ha crecido la clase instruída, aunque ya no pertenece a ella... no la clase pobre en bienes materiales, dejada atrás en la educación, no la clase obrera, sino la nación, es decir, el conjunto de hombres y mujeres de linaje similar, semejantes en habla y costumbres, en la cual aún no ha ocurrido ninguna separación bien definida en la educación de las distintas clases —una situación que una vez existió en la Edad Media". (*Op. cit.*, p. 2).

(El estilo algo macarrónico es del anónimo traductor de Palmer Hudson).

La estratificación cultural fue delineándose con el tiempo, ahondándose la diferenciación. La lucha del octosílabo y el endecasílabo en la poesía española entre los siglos XV y XVI compendia claramente ese proceso, que por cierto no es paralelo en todos los órdenes de la cultura. Finalmente, y con diferentes intensidades, según los progresos de la industrialización, el comercio, la educación y las comunica-

ciones, empieza a desaparecer la estratificación o diferenciación cultural y a restablecerse una nueva especie de orden unitario o uniformidad cultural, no procedente ya de la organización territorial, rural, sino de una organización urbana, en que no la conversación y la recreación de los elementos culturales son más la norma, sino la caducidad y la repetición: la moda reemplaza a la tradición, y el "pueblo" se vuelve "masa", repetidor pasivo y estragado, y hasta ni siquiera repetidor sino espectador, del bajo material que se prepara específicamente para su consumo.

Saliendo ya de los hechos mismos, y pasando al orden de los valores, la disposición sigue siendo la misma, pero ha cambiado el signo idealizador y ennoblecedor. Frobenius hablaba de una infancia de los pueblos, con un mundo mágico, demoníaco; de una juventud, con su mundo idealizador (cuyo piso de arriba —agregamos nosotros— son los clásicos, y su piso de abajo es el folklore); y de una vejez, con su mundo dominado por el realismo fáctico (la etapa actual). La nación mata a la región (tal vez el *imperio* hará lo mismo con la nación), y la comunidad-masa mata a la comunidad-tradición. El término del proceso es la gradual o brusca desaparición del folklore, mas no en provecho de la alta cultura, la que sufre igual proceso de decadencia. Todavía en una humanidad de masas podrá haber grandes personalidades que quieran repristinar la cultura volviendo ora a los clásicos, ora al folklore. Pero son esfuerzos de minorías para minorías. Las masas, súbita y desmedidamente expandidas, van perdiendo su apetencia y capacidad de asimilación de los modelos venidos de arriba, de la misma manera que las minorías creadoras van perdiendo su capacidad y apetencia de alimentar a las mayorías imitadoras con modelos susceptibles de perdurar en ellas haciéndolas soñar o edificando su vida interior.

Un distinguido folklorista francés pinta así este proceso de divorcio del *folk* y los dirigentes de la sociedad:

"Cuando el trabajo propiamente muscular comenzó a disminuir en las antiguas "manufacturas", principalmente por la electricidad, y cuando el motor de explosión invadió los transportes, es decir, cuando el manejo y ajuste de los motores se convirtió en una experiencia generalizada, las costumbres y fiestas tradicionales, la literatura oral, los dichos y refranes, en una palabra, toda esa civilización tradicional empezó a derretirse como nieve bajo el sol. Entonces el artista encontrarse en condiciones de inspiración y de creación completamente nuevas. Alrededor de él no existía ya un medio artístico, aun cuando fuera arcaizante, e inclusive moribundo; no existía más ambiente nutricional, ese ambiente compuesto por la multitud de rumores musicales, de una ciudad sin máquinas ni motores: cadencia de los martillos del herrero y el zapatero, los reclamos del afilador, el ruido de los cascos de los caballos, y siempre y en todas partes, la canción popular. Desde entonces, el artista, el poeta, se encuentran como emparedados en sí mismos: y van a orientar sus miradas hacia su vida interior, para explorar incansablemente su misterio". (*Forces culturelles de l'Europe unie*, informe de André Varagnac, en nombre de la Comisión Internacional de Sociología Aplicada. Ed. por el Institut Internationale d'Archéocivilisation, París, 1952, pp. 12/13).

El hombre-masa y el hombre-folk, en suma, son idénticos en cuanto dejan en modo virtualmente pasivo que las "representaciones colectivas" de su ambiente determinen su modo de ser, e inclusive *sean* su modo de ser; no tienen el concepto de la formación de la personalidad mediante la experiencia de los valores y grandes obras de la cultura objetiva como tarea o misión propia de cada individuo (la acepción de *cultura*, en sentido subjetivo, o *Bildung*, de la sociedad individualista floreciente). Esto es don, a menudo trágico, de los hombres excepcionales y su público. La diferencia entre hombre-masa y el hombre-folk estriba en que las "representaciones colectivas" para uno y otro son distintas en su función y sentido: las del segundo tienden a formar la personalidad y ordenar la concepción del mundo, tarea cedida por el individuo al grupo; las del primero, en cambio, no tienen ningún sentido edificante y de ordenación cósmica; son meras formas recreativas y estimulantes de la vitalidad, y, más que resolver el problema del destino personal y el orden cósmico, antes tratan de hacerlo olvidar.

Corroborando esta tesis de la caducidad del folklore por desaparición de la estructura social nutricia —la comunidad aldeana, provinciana o regional—, haremos una última cita de la escuela sociológica norteamericana originada en los trabajos de Redfield:

"Las formas nuevas de organización social y política que parecen necesarias en la economía industrializada no conducen a la persistencia de la cultura folk. Puede deducirse entonces que las culturas folk desaparecerán en aquellos lugares que se industrialicen". "Parace también improbable que aparezcan nuevas culturas folk. Los pocos grupos primitivos que quedan serán probablemente asimilados directamente a las culturas nacionales industriales, y las culturas folk existentes perderán gradualmente sus caracteres folk en la medida en que se integren a las sociedades industriales" (George M. Foster, *Op. cit.*, p. 212).

Sólo nos permitimos precisar nosotros: las culturas folk desaparecerán no solamente en "aquellos lugares que se industrialicen"; desaparecerán también en aquellos adonde el comercio lleve los productos industrializados y el dinero para comprarlos. Es decir, en todo el ámbito de la sociedad nacional, y aun internacional, moderna.

IV. LA "MENTALIDAD POPULAR". — A los tres conceptos fundamentales precedentemente discutidos suele agregarse a veces, fuera de la definición, un cuarto, en cierto modo complementario, que explica el *por qué* de la pervivencia, universalidad y especialidad de los hechos folklóricos, que, se afirma, aparecen formando un patrimonio peculiar, dotado de un sello característico y con rasgo similares en todas partes. Concluyen esos tratadistas que hay una especie de fondo creador o plasmador común, una mentalidad o alma popular, que obra similarmente en todos los folks posibles, y hasta en "individuos-folk", aunque no vivan en sociedades-folk. Desde luego, la "mentalidad popular" de estos autores está libre de los atributos

metafísicos del *Volksgeist* romántico; sólo es un substrato psicológico, pero tan especial, que las operaciones y experiencias culturales del "hombre del pueblo" aparecen como determinadas y teñidas típicamente por él.

Es evidente en esta preocupación la influencia de las conocidas tesis evolucionistas, principalmente las de Lévy-Bruhl —"mentalidad prelógica", "ley de participación", etc.—, tesis que su mismo autor abjuró honorablemente no mucho antes de morir, y cuya inconsistencia frente a la múltiple evidencia de los hechos les había atribuido desde el comienzo críticas demoledoras. No hay duda de que no estamos ante distintas sustancias o mecanismos psíquicos, sino ante distintas formaciones mentales, o tipos caracterológicos, conforme a una educación distinta y a distintas premisas del pensamiento.

No valdría la pena volver sobre problemas superados si, modernamente, este género de explicaciones no hubiera recibido un esfuerzo de la investigación psicoanalítica. No nos referimos a la doctrina clásica de Freud, llena de profundos atisbos y groseras generalizaciones, sino más bien a la de Jung, con su teoría de los "arquetipos". Son éstos, como se sabe, una especie de herencia psicológica colectiva, constituida por *categorías* representativas e intelectuales, que encauzan las operaciones de la mente por determinadas líneas de menor resistencia y hasta les propone determinadas formas y contenidos susceptibles de cargarse de energía psíquica, o libido, de manera que un grupo o individuo indiferente a la atracción del cambio o la libre personalidad fácilmente se deja llevar por los carriles de estas formas dinámicas latentes en su "inconsciente colectivo".

Lamentamos no conocer investigaciones sistemáticas y particularizadas utilizando esta vía, en lugar de la freudiana, que ha sido hasta ahora la preferida, no obstante la inanidad o la validez muy circunscripta de sus demostraciones. Siempre habrá que manejar con mucho cuidado, sin embargo, estas manifestaciones renovadas de la tesis naturalista de los *Elementargedanken*, y no sin agotar primero las determinaciones de carácter histórico y sociológico, que explican los hechos por cambios debidos, no a despliegues internos, siempre un tanto misteriosos, sino a factores externos y en cierto modo fortuitos, aunque dentro de grandes regularidades, que ponen límite a las invenciones y el cambio.

Lo primigenio, la posibilidad de aplicar a un hecho el prefijo *Ur* de los alemanes, ejerce una atracción irresistible en los aficionados y asimismo en no pocos investigadores serios. Los etimologistas ponen en guardia contra esa especie de obsesión diletantesca; y es natural, pues, si después de determinarse verosímelmente la forma alógena de que procede cada serie de formas pertenecientes a la lengua que se estudia (siempre que no exista una protoforma autógena), todavía hay que remontarse hasta la protoforma de aquélla, entonces la labor no ter-

minaría nunca. No se trata, por consiguiente, de hallar el *phylum* de los elementos, sino sencillamente de fijar su procedencia y las variantes en el tiempo y el espacio, pero dentro de los límites del complejo histórico-social estudiado. Uno de los principales defectos, justamente, de la escuela que concibe como un *continuum* la cultura *folk* y la "primitiva" radica en esa búsqueda acuciante de los *phyla*, y así se explica que sus exposiciones, más que reconstrucciones integrales de la cultura de una comunidad, se limiten a una serie de monografías aisladas sobre los elementos más sugestivos o mejor documentados que ofrece aquélla.

Es manifiesto que vastos sectores de la concepción del mundo de los "primitivos" y del "pueblo" podrían tener su marco de explicación en la teoría de los "arquetipos"; nos referimos en particular a los hechos comprendidos en los sistemas mágicos y animistas, que precisamente constituyen el puente más directo para unir la cultura *folk* y la "primitiva". Pero los distintos sectores del mundo artístico y también casi todos los de la vida mental y de relación responden evidentemente a situaciones históricas, en el sentido de que una vez, y más después que antes de ponerse las bases de la vida civilizada, obedecieron a la libre invención de un individuo "superior" en determinada situación y época. Y la misma Historia puede dar cuenta de hechos que por "economía de pensamiento" propenderían muchos a explicar mediante postulados naturalistas. Nos limitaremos a citar un pasaje de otro distinguido sociólogo contemporáneo, Karl Mannheim:

"Como la vida cultural moderna tuvo su origen en la educación clerical, desde el principio penetró en ella un elemento considerable de internacionalismo. La cultura de la Iglesia fue primeramente la expresión de un orden internacional, y sólo en segundo lugar reflejó las circunstancias especiales de la localidad y la nación. El humanismo secular sucedió al humanismo cristiano y tomó la forma de un movimiento de cultura internacional basado en fundamentos mundiales. Pero con la democratización de la cultura también se inició entre los humanistas y patricios una tendencia al regionalismo. Fue una burguesía que ya había alcanzado el poder la que por vez primera creó en el estilo del arte urbano un verdadero color local, creando y pensando de una manera regional y provincial. Así, pues, en contra de la opinión muy extendida, la historia de la civilización occidental no puede decirse que haya evolucionado de la cultura regional y provincial a la nacional e internacional. Hubo más bien, después de una magnífica oleada de integración de la cultura internacional (aunque quedó limitada a círculos estrechos de "élite"), un desarrollo gradual de los tipos de cultura locales, después regionales y por último nacionales". (*Libertad y Planificación*, F. C. E., México, 1946, pp. 97/98).

El complejo histórico del humanismo medieval cristiano, pues, se disgregó para dar lugar a las culturas nacionales de Occidente; sus migajas quedaron debajo de las nuevas estructuras urbanas o burguesas, y así, el folklore se explica mejor, o mayormente, como restos de ese complejo que como supervivencias de una mentalidad

primitiva. No quiere decir esto que no haya tales "supervivencias"; quiere decir solamente que las mismas habían integrado también la vida de la sociedad civilizada o protocivilizada anterior, tanto la medioeval como la helénico-romana, y que no al folklorista, propiamente, sino al etnólogo, al historiador general de la cultura, corresponde indagar de donde llegaron anteriormente tales bienes a tales sociedades.

RESUMEN

I. El *folk* o "pueblo" es la formación más orgánicamente comunitaria que subsiste en el complejo civilizado, y se presenta con su vida más intensa en las *aldeas* y *villas* situadas bajo la influencia de las *ciudades provincianas*, en una época, para Occidente, anterior a los procesos históricos de la industrialización y la formación de las nacionalidades. Más claramente aparece cuanto más contrastan sus costumbres con las homólogas vigentes en la urbe predominantemente societaria.

No hay *folk* nacional. El proceso de nacionalización es eminentemente urbanizador y destructor de la autonomía y autosuficiencia regional, y desemboca más bien en una formación social dominada por la uniformidad internacional que se llama *masa*.

Desde el punto de vista de la investigación folklórica, el *folk* debe considerarse como un complejo social y cultural concretamente situado en el tiempo y en el espacio, no obstante ser sus límites temporales y espaciales sobremanera fluidos. Se lo debe distinguir, pues, de las *comunidades primitivas* y de la *sociedad urbana*, estudiadas, respectivamente, por la Etnografía y la Historia, y esto, a pesar de las similitudes particulares de tipo social, cultural o psicológico que puedan observarse entre ellas sobre la base de una comparación tipológica.

II. Presentándose el *folk* como una especie de formación metamórfica rural de la antigua ciudad provinciana, como una comunidad rústica protocivilizada procedente del antiguo orden territorial, las dos fuerzas implícitas en ella —la del medio natural y la de la tradición urbanizante— determinan en modo prevalente los respectivos sectores ergológico y espiritual de su patrimonio, de manera que en éste la crítica estratigráfica distingue una capa de tipo paleolítico, otra de tipo neolítico y otra de tipo histórico y protohistórico. Pero el mundo cultural del *folk* aparece vitalmente bien trabado, no se perciben en él tensiones desintegradoras. La vida económica, la espiritual y la de relación del *folk*, pues, deben estudiarse como un complejo unitario.

Finalmente, no hay por qué aislar un folklore puro a base de un núcleo de antiquísimas "supervivencias". Todo lo que el *folk* acepta y rehace es folklore, aunque no sea antiquísimo, sencillo o

“primitivo”. Quiere decir esto que, para determinar lo que es folklore, debe tenerse en cuenta primordialmente el valor sociológico de *situación*, robustecido por el histórico de *tradicionalidad* y los tipológicos de *forma, materia y estilo*. No hay categoría folklórica que se llame “antigüedad remota”.

III. La tradición es un proceso de conservación, variación, reelaboración y desgaste que se presenta en todas las formaciones sociales, pero, que se manifiesta con mayor capacidad reelaboradora en el *folk* aldeano, alimentado por la ciudad provinciana. La acción tradicional llega a su mínimo en la *masa*.

Es dudoso aún si corresponde asignar al Folklore la registración de las tradiciones exclusivamente urbanas o comunes al *folk* y a la sociedad urbana, como asimismo los elementos no tradicionales propios de la vida rural. En nuestra *praxis*, consideramos folklore solamente, o por excelencia, el patrimonio rural o aldeano en cuanto se revela en principio como tradicional y autógeno, y más si utiliza materiales locales, sin necesidad de hallar siempre variantes, bastando que sea análogo a lo ya conocido por folklore o diferente de lo ya conocido como elemento cultural urbano.

Hay un sector de actividad cultural al que ninguna reflexión sistemática se dirige específicamente hasta ahora: el de la *masa*, nueva forma gigantesca del *vulgo*, que caracteriza a las metrópolis, y que tiende a invadir todo el grupo nacional y aun toda el área civilizada. Sus obras son efímeras y cambiantes, pero existen, pueden registrarse e inclusive gravitan en los sectores aun individualistas de la sociedad (por ejemplo, el lenguaje).

En cuanto al origen de los productos folklóricos, es evidente que en parte son elementos y sistemas históricos y protohistóricos degradados; en parte, supervivencias paleolíticas y neolíticas, unas, muy antiguas, otras recientes —como las procedentes de comunidades “indígenas” actuales o extinguidas no hace mucho tiempo—; en parte, también, elementos creados en el mismo *folk*, por imitación y variación de los modelos tradicionales e inclusive por invención; y hasta puede darse un lugar a los factores morfogenéticos de los “arquetipos” actuantes en el “inconsciente colectivo” de cada grupo o de toda la humanidad. No ha habido, por otra parte, invención o cambio que no tuviera virtualmente un autor individual, por más que sería ilusorio buscarlo, salvo en casos excepcionales. Este fue generalmente un individuo superior al nivel común y a menudo letrado y urbano; pero la comunidad, al aceptar su obra, la hizo suya y reelaboró, conforme a sus necesidades o posibilidades o a las normas y modelos tradicionales en ella. Las variantes, más que la difusión espacial, prueban ese proceso de tradicionalización colectiva.

El folklore, finalmente, es una realidad histórica. Empezó a delinearse una vez, por contraste con la nueva formación urbana indi-

vidualista, y cesará bajo la presión incontrarrestable de la civilización cosmopolita, disuelto en la uniformidad nacional y aun internacional de su forma de vida. El *folk* se transformará en *masa*, y perderá toda aptitud para conservar y reelaborar tradicionalmente un patrimonio de cultura.

IV. Con las debidas reservas en favor de la teoría de Jung sobre los “arquetipos”, cuya aplicación en todo caso limitaríamos a algunos sectores de las costumbres y las “supersticiones”, el patrimonio folklórico se explica en general por un proceso de respuestas culturales ofrecidas por la tradición y el medio natural a las necesidades básicas y derivadas del individuo y la colectividad. El folclorista debe saber detenerse en los límites de su campo específico: su cometido es indagar cuál es el patrimonio de un *folk* determinado, cómo lo adquirió éste (de dónde procede) y cómo varió. La investigación de los últimos orígenes en los abismos de la historia y la psique no es tarea propiamente suya, sino en todo caso del etnólogo y el historiador general de la cultura.

DEFINICION

Como síntesis final de lo expuesto, que, como se ha dicho, man-tiéndose esencialmente en los límites de las concepciones clásicas, consideramos *folklore*, por excelencia, el patrimonio cultural subsistente por tradición en los grupos con vida comunitaria incluidos en las naciones civilizadas y, secundariamente, los restos sobrevivientes del mismo al perder dichos grupos su vida comunitaria y fundirse en la *masa* nacional.

En cuanto a *Folklore*, entendemos por tal la rama de la Etnología, o la Historia General de la Cultura, que tiene por fines reconstruir históricamente dicho patrimonio en su integridad morfológica y funcional, investigar la difusión y procedencia de sus elementos, así como sus cambios en el tiempo y el espacio, y determinar las modalidades regulares del proceso de ascenso y descenso de los bienes culturales en las sociedades estratificadas.

Sin duda, esta última definición peca algo de académica o programática, en el sentido de que estatuye tareas que probablemente nadie podrá ni querrá nunca realizar, mucho menos en su integridad, pero las definiciones deben abarcar todos los hechos y satisfacer todas las exigencias metódicas. Cada investigador, o cada equipo de investigadores, hará luego, en su quehacer concreto, lo que pueda y cómo pueda. Las ciencias de la cultura no pueden pensar razonablemente, como las de la cantidad y, en grado menor, las de la naturaleza, en someter al encasillamiento de sus conceptos la cambiante e infinita realidad proveniente de la libre creación del espíritu humano.

Bruno Jacovella



disco g r a f i a

MENDELSSON: Concierto en Mi menor para violín y orquesta op. 64. **CHAIKOVSKY:** Concierto en Re mayor para violín y orquesta op. 35. Solista: Zino Francescatti. Orquesta Sinfo-Filarmonica de Nueva York. Dir.: Dimitri Mitropoulos. 1 d. 30 cms. 33 r. Columbia - 4192.

Como en todos o casi todos los casos en que un compositor aborda una obra con solista, por regla general de corte virtuosístico, también Mendelssohn, pese a ser él también un buen violinista, contó siempre con el asesoramiento en la materia del virtuoso de la época Ferdinand David con el que lo unía una cordial amistad. El Concierto en Mi menor fue terminado en 1844 y revisado posteriormente por consejo de David a quien se le atribuye la casi paternidad de la cadencia; finalmente este violinista lo estrenó al año siguiente en la Gewandhaus de Leipzig, con la dirección del compositor Niels Gade.

Se trata de una de las obras más representativas y hermosas del genio menor de Félix Mendelssohn, impregnado de un suave lirismo, de una dulce cantabilidad del mejor cuño romántico. La versión que se comenta cuenta con un instrumentista de primera línea: Zino Francescatti, un virtuoso en la mejor y más completa acepción del vocablo que sabe deslumbrar en los pasajes difíciles pero sabe también interesar musicalmente y mantener en una

misma línea toda la obra, con una admirable sobriedad de estilo. A ello se agrega un competente acompañamiento orquestal de Mitropoulos quien logra un rendimiento parejo y destacado de la Sinfo Filarmonica de Nueva York.

En la otra cara, el mismo Francescatti ejecuta el escabroso Concierto para violín de Chaikovsky, como se sabe de accidentado nacimiento debido, precisamente, a sus enormes dificultades que desalentaron al propio Leopoldo Auer, su famoso destinatario. Luego de tres años de compuesto, en 1881, tuvo lugar su estreno en Viena con Adolf Brodsky como solista. Se trata también de una de las obras más representativas de Chaikovsky, llena de fuerza, intensa, rica, de positivo encanto, que permite sin desmedro musical, un gran despliegue virtuosístico. Zino Francescatti es el solista ideal que la obra requiere ya que posee cualidades técnicas descolantes, un gran dominio instrumental, un sentido musical fino que no le permite caer en vacíos alardes violinísticos ni en detalles de mal gusto tan frecuentes cuando de Chaikovsky se trata. Toda la versión respira mesura, sobriedad, inteligencia, aunque tal vez el sonido por momentos poco cálido de Francescatti no sea el más indicado para obras románticas.

Igualmente competente la dirección orquestal de Mitropoulos quien sabe infundir a la versión una gran vitalidad y relieve.

M. L. A.

SCHUBERT: Sinfonía N° 5 en Si bemol menor. W. A. MOZART: Sinfonía N° 36 en Do mayor K. 425 "Linz". Orquesta de Cámara de Berlín. Dir.: Hans von Benda. 1 d. 30 cms. 33 r. Telefunken LT 7031.

La Orquesta de Cámara de Berlín impresiona como un gran conjunto integrada con excelentes instrumentistas que conocen y gustan del difícil género de cámara. Lo único objetable que puede señalarse, desde luego como opinión personal, es el resultado de sus interpretaciones. Hans von Benda es un director de mérito, altamente competente, de vasta y larga experiencia. Sin embargo sus versiones son por momentos algo marchitas, desvitalizadas; busca más en calidad sonora que en profundidad, encara la música de

cámara con una sobriedad lindante en la chatura. Tanto la Sinfonía "Linz" de Mozart, como la deliciosa Sinfonía en Si bemol menor de Schubert merecen un tratamiento más amplio, más lírico, más poético, que les de su justo valor, su hondo interés, sus magníficas bellezas.

Aparte del deleite no escaso pero exterior de oír una orquesta de tan alta perfección, estas versiones carecen de otros rasgos más salientes y dignos de destacarse especialmente; quizás lo más logrado, en general, sea la Sinfonía de Mozart, más encuadrada dentro del clasicismo inveterado de Hans von Benda.

Tanto en este disco como en el comentado más arriba, la edición nacional es plausible, libre en general de ruidos y distorsiones.

M. L. A.

¿QUE ES EL FOLKLORE?

(MENCION)

Introducción

Así como el mundo de los niños con sus juegos, creencias, temores, canciones, etc., constituye una etapa en el proceso adaptativo del Hombre (individuo) a la Cultura (colectividad) que le correspondió en suerte, el pueblo indocto posee su propio caudal de cultura que constituye un substracto de la global a la cual corresponde en mayor o menor grado.

Ese tipo especial de conducta y conocimiento práctico, tanto en lo espiritual (oral) como en lo material (artesanía), constituye el folklore.

No significa esto que el pueblo ha creado la totalidad de ese caudal básico, pero sí significa que si algo le llegó al pueblo desde afuera, —un mito, una práctica curanderil— lo asimiló y reestructuró ajustándolo a sus necesidades y características. Tal recreación le da derecho de pertenencia.

Al referirme al pueblo (vulgo), generalizo en torno a tendencias colectivas e instintos que, de acuerdo a la snormativas que rigen la psicología colectiva, se concretan y generalizan, —constituyendo pautas sociales— por procesos de tradición, imitación, impregnación e imposición social. Ese cánón mayoritario y tradicional inhibe parcialmente el albedrío e impone normas que rara vez son desoídas siempre que el individuo no se evada de ese nivel cultural, es decir; continúe siendo pueblo e integrándolo socialmente.

Los pueblos (América) están constituídos por una mayoría de iletrados y de semi letrados, lo cual obliga a descartar la posesión de criterios y experiencias sistematizadas y exhaustivas por la vía del análisis técnico-científico. Todo en ellos es experimentación primaria, esbozo de aciertos que podrán confirmarse o no, pues se originan

en la intuición, en los instintos, rondando siempre y en primer término, lo vegetativo y sensorial.

Bien está que tal ejecutoria social se basa en la Naturaleza, lo cual podría acreditarle validez imperecedera si la existencia de esa colectividad transcurriera siempre en la Naturaleza y no en creciente proceso cultural el cual exige la observancia de una legislación muy especial para sobrevivir en ese nuevo planteo ecológico, extra natural en tantos aspectos.

Pero como me refería al pueblo (vulgo) es decir, al que posee más de primitivo que de evolucionado relativamente a la cultura nacional representativa, quiero expresar que éste, el pueblo fundamental, no posee características diferenciales ingénitas que permitan catalogarlo de pueblo heroico, genial, cobarde o cruel. Tales adjetivos son propiciados en su aplicación por accidentes de la trayectoria histórica y en cuanto a los genios, héroes o cobardes que lo integran, lo hacen como a la espera del condicionante oportuno que les permitirá surgir llamándolos a cumplir una función adecuada a sus aptitudes. También en el folklore encontramos estos elementos plasmadores, como veremos más adelante.

El folklore radica en el instinto pero no se trasmite por herencia biológica, sino que constituye un fenómeno cultural con traslación temporal-espacial merced a la tradición, la cual es una de sus características.

I — CONDICIONES DEL FOLKLORE.

El folklore es fundamentalmente *tradicional* y para serlo necesita tiempo; por lo menos medio siglo de arraigue permiten incluirlo dentro del rubro del neo-folklore o mejor tal vez, pre-folklore. Pero no basta que un hecho sea tradicional, que viva y se nutra de la emoción del pueblo para que sea, a la vez, folklore. Se requieren otras condiciones simultáneas. Debe ser también colectivo y vulgar, es decir: constituir un bien general y ser conocido por todos, aunque siempre existirá una minoría que no lo practicará. Por ejemplo, ciertas danzas y cantos mágicos de caza, zafra o pesca observadas oportunamente y solamente por el gremio interesado, pero de todos conocidos y aceptados unánimemente.

El *anonimato* del hecho folklórico es otra de las condiciones que se le exigen, aunque es preciso concretar un tanto en torno a esto.

El folklore constituye el florecimiento de emociones de toda índole que el pueblo experimenta, de modo que es preciso admitir que tales sensaciones se anidan y procuran salir por la vía más fácil, utilizando la expresión más certera, bella y eficaz a los efectos perseguidos. Esa floración se logra siempre, a expensas de un individuo privilegiado que se constituye en traductor de la emoción popular.

Tal individuo, ya sea payador, curandero, bailarín o artesano, es el imprescindible elemento de interacción sin el cual, el alumbramiento del hecho folklórico no tendría lugar. Juzgo incuestionable que en el origen de cualquier hecho cultural (folklórico) existe siempre un autor o si se quiere, *un recreador de lo original*; intérprete, primero del sentir popular, de esa frución colectiva previa al estallido del hecho. El intérprete es quien efectúa el alumbramiento, siempre dentro del rumbo tradicional, interpretando el sentir, creer e imaginar de la colectividad a la cual pertenece. Encontrándose en el cauce de esa emoción y *por naturaleza facultado para la síntesis*, crea una danza, una canción, integra una leyenda, configura un mito, recorta una sentencia. Luego, ese hecho folklórico de plena aceptación, sale a andar, es interpretado por todos y experimenta adaptaciones y readaptaciones de carácter funcional, según el instante en tiempo, espacio y temperamento que el nomadismo de la región le conceda.

Así como la cultura de un pueblo la impulsan individuos privilegiados, líderes, actuando en todas sus facetas, difundiéndose luego sus obras mediante la interesada receptividad colectiva, lo mismo en el folklore, como integrante de aquella, *existen elementos claves*, aunque cumpliendo un rol diferente, ya que el elemento individual no impone ni agrega nada de sí, no innova, pues en vez de crear, interpreta el sentir multitudinario, fijándolo y viniendo a configurar esos símbolos del sentir, creer, pensar y crear del pueblo (leyendas, canciones, sentencias, artesanías) que constituyen su folklore. Pero este no nace milagrosamente, cual brotos en la tierra desnuda, sino que los hechos folklóricos, para llegar a serlo, necesitan del elemento creador, fecundador, el nexo para que tales fructuaciones colectivas, formalizadas por él, emprendan el retorno y completen el ciclo expandiéndose en el pueblo; elemento fecundador o creador que debe integrar, por lo menos la emotividad original de esa colectividad, aunque estimo que puede no pertenecer permanentemente a ese estrato social y sí a uno de mayor significación cultural. Pero sin recurrir a ésta hipótesis creo que dentro del ámbito folklórico, algún integrante naturalmente privilegiado puede transformarse en traductor o evidenciador del cúmulo de emoción, sensibilidad estética, imaginación o empirismo que el vulgo ha acumulado inconscientemente. Esos sintetizadores pueden ser anónimos, pero me resisto a admitir que deban serlo necesariamente. ¿Acaso un arriero profesional, envejecido en las distancias, en el tiempo y en la soledad de sus marchas interminables, no puede dedicarse a inventar sus propias vidalas o bagualas constituyéndose en un auténtico creador de folklore? ¿O algún otro, un día cualquiera, al detener su marcha durante horas por la tormenta, proponerse "redondear" la letra de esa tonada que siempre le viene durante la marcha al tranco de sus animales?

¿Ese deliberado propósito de darle forma a la canción le quita

acaso fuerza telúrica a la creación? ¿Debemos sin embargo desecharla a título de que no se ajusta a la condición dogmática y apriorística de que el hecho folklórico debe ser anónimo?

Reitero mi convicción de que el folklore, para llegar a serlo, debe completar un ciclo en ángulo isósceles en cuyo vértice superior se ubica el traductor quien devuelve al pueblo, con morfología ya definida, el hecho folklórico que de él recogiera informalmente; recibe sugerencias y devuelve símbolos con valor representativo de lo que todos sienten. El pueblo, sordo y ciego a otra cosa que no sea la satisfacción de sus instintos y a quien no interesa la ubicación ni denominación de ese creador ocasional, se apropia, no obstante, de esa expresión sintética de *su erótica emocional* y la utiliza. En esto consiste el anonimato teórico del folklore: en una revaloración por la masa, de lo estructurado por el elemento de interacción.

Además de esto, una práctica folklórica debe poseer difusión, pues sino es popular, colectiva, no es folklore. Puede estar en camino de serlo (prefolklore) pero nadie sabe si llegará a difundirse o no. Para que ocurra tiene que existir el requisito previo de una predisposición emocional.

Dije anonimato teórico del hecho folklórico, porque estimo que será necesario reever esa condición frente al cuadro de absorbente mercantilismo o mejor dicho de creciente valoración moderna que se opera por los vehículos actuales de difusión. Pero antes de continuar con este aspecto de la difusión, deseo concretar que, sin la sensibilidad multitudinaria y apta del pueblo, mancomunada a la capacidad interpretativa individual, no hay folklore. Puede aun haberlo sin el último elemento, pero voy al hecho que entiendo refutable, que deba ser una determinante inxorable el tener que ser anónima la estructuración del hecho folklórico. Creo más bien que, si en época pasada pudo exigirse tal condición a la realidad folklórica, futuramente deberá rectificarse tal exigencia, —por razones de la difusión moderna y la valoración que se le otorga a toda esa producción— sin temor de que por ello las fuentes mismas del folklore van a transformar absolutamente su énfasis ni a desmerecer su sentido interpretativo. Naturalmente que, como es notorio, prolifera un pseudo folklore, mezclándose con el auténtico, correspondiendo al especialista el diferenciarlos. Coexisten diversas cualidades del folklore que serán tratados más adelante. Precisamente, su origen popular obliga a presumir mucho de bastardo, de impurezas o por lo menos de sospechosamente logrado a expensas de lo erótico, sin aliento superior ni definición espiritual. Ocurre esto por ser el folklore una expresión local, engolfada, faltándole la amplitud oceánica de las expresiones que han experimentado el tamiz de una cultura universal, panorámica a través del cual adquieren elocuencia definitiva. Claro que no es esa la meta del folklore y que hay que valorarlo por lo que es y como es, pero

simplemente deseaba expresar que existe en él, mucha charamusca que, si bien pertenece intrínsecamente al folklore, no constituye valor educativo, moralizador ni característico merecedor de la posteridad. No creo que su sola sobrevivencia justifique sus valores, pues se trata simplemente de cristalizaciones propiciadas por el conservatismo popular.

La espontaneidad, el fluir indeliberado del hecho folklórico, como antítesis de lo oficial, regimentado, es otra de las características que deben informar su existencia.

Insisto sobre este punto, en el sentido de que es espontánea la acumulación de emotividad, —prefolklórica— ya que surge de la naturaleza humana a manera de necesidad esperitual, aunque posee también traducciones materiales. Pero lo que ya no es tan espontáneo, es su surgimiento a la vida pública al concretarse el hecho folklórico, pasando de la latencia emocional a la realidad social; es imprescindible una propositación de tal metamorfosis. Por ejemplo, en una región donde las sequías nunca fueron críticas, se produce una de tal naturaleza, amenazando el bienestar y hasta la existencia. Ninguna de las prácticas mágicas conocidas ha dado resultado. La situación es dramática y va agudizándose hasta el instante en que un “curador”, a la vista de todos, —en pleno campo bajo la noche tormentosa e incumplidora de su promesa— ensaya un pase de su creación, pidiendo ayuda a los espíritus de la lluvia. Esa madrugada llueve y ese solo hecho hace historia. Nadie lo olvidará; será legendario. Lo considerarán infalible y recurrirán a él en la próxima emergencia. Su surgimiento y vigencia posterior fueron propositados. Pero de todas maneras, su origen es espontáneo ya que su existencia social no responde a un propósito original de crear o imponer una categoría de emoción cualquiera.

Síntesis

Eu hecho folklórico, para serlo plenamente debe poseer las siguientes condiciones:

Ser tradicional, para lo cual necesita tiempo.

Ser vulgar, para lo cual debe proceder del pueblo indocto.

Ser popular, para lo cual debe constituir una fluencia natural colectiva o sea, una antítesis de lo oficial y deliberado.

Ser anónimo, para lo cual sus autores no deben emerger de lo multitudinario.

Ser vigente, para lo cual debe ser observado en presente por la mayoría.

II — CONSIDERACIONES GENERALES EN TORNO A LA NATURALEZA DE LOS HECHOS FOLKLORICOS

El folklore puede constituir una expresión innata, autóctona de un grupo humano, es decir, ser una manifestación sin aportes externos.

Sin embargo, puede afirmarse que, el folklore monogénico, prácticamente no existe, salvo en núcleos primitivos monoculturales. Se desprende de esto la conclusión de que el folklore es una eclosión necesaria de la sensibilidad de los estratos culturales inferiores del pueblo, con independencia o no de influencias externas. A la vez constituye una satisfacción primaria a inquietudes y necesidades típicamente humanas. Tal satisfacción (folklore) alcanza algunas veces una fuerza de expresión que excede de su ámbito regional, su localismo característico adquiriendo elocuencia aun para extraños a la sensibilidad que lo prohijara.

Precisamente, el localismo, el hermetismo regional es la mejor garantía de sobrevivencia folklórica. De tal manera que, cuando una región evoluciona culturalmente, se moderniza, cabe sospechar que lo hace a expensas de la integridad de su folklore. Por eso, la significación de un hecho folklórico puede variar a través del tiempo, mudando o alternando la vigencia de sus valores al sobrevivir en una colectividad donde no fuera así originalmente.

Precisamente, de esta confluencia aparentemente paradójica de su tradicionalismo y su capacidad evolutiva, surge su vitalidad adaptativa, pudiendo decirse que el folklore es, tanto un proceso cultural como una resultancia natural de la presencia humana (instintos).

Por ejemplo, donde las fiestas de iniciación de adolescentes, en las grandes culturas autóctonas hayan perdido su significación ritual por efectos del sincretismo cultural y disgregación, pueden sobrevivir, sino ya con el puro carácter original, al menos cual un reflejo profano dando margen al erotismo y a la embriaguez.

No obstante esas mudanzas paulatinas, el folklore adquiere para el vulgo un carácter especialísimo y en ciertos casos, hasta de verdad indiscutible, corroborada por el tiempo y los hechos. La costumbre llega a veces a ser un dogma con más fuerza moral que la impositiva del Código Nacional. Claro que quienes viven el clima del folklore no lo ubican, diferencian ni juzgan como lo hace el folklorólogo; el vulgo elabora emocionalmente el folklore o tal vez mejor, vive en folklore, por lo menos intermitentemente. Quiero significar que el vulgo, por lo menos en determinados momentos de su vida, satisface su avidez, su plétora emocional-erótica recurriendo a esos símbolos ambientales (música, danzas, cantos, leyendas, mitos, prácticas mágicas, etc.) que le proporcionan satisfacción, puesto que el folklore constituye una realidad (actualidad) funcional trasmisible por impregnación cos-

tumbrista, cuyo móvil o dinámica es una necesidad de índole espiritual en primer término.

Por otra parte, en lo fundamental, el folklore constituye una sobrevivencia, es decir, hechos o funciones culturales vigentes con raíces en el pasado aunque prontas a evolucionar, cuando se le vayan agregando nuevas motivaciones o necesidades que poseerán o no carácter folklórico. Toda esa trasmutación imperceptible es, empero, registrable por el análisis cronológico.

Considero que el folklore constituye una extraversion de la emoción popular: exteriorización que puede en ciertos casos, adquirir significado universal. En esencia, el folklore o sea la cultura tradicional empírica, es contemporánea a la existencia del Hombre en la Tierra, ya sea en forma de mitos, música y danzas bélicas, cantares religiosos o invocativos.

Probablemente, en tiempo ya muy lejano y en zonas especiales donde las culturas pudieron sobrepasar el nivel monocultural estratificándose entonces sobre la base de una cultura primitiva vulgar, no había dudas sobre la procedencia local de los valores tradicionales de esa cultura empírica. En cambibo, posteriormente, al iniciarse las grandes migraciones y contactos, ya es algo más difícil averiguar el origen de similitudes folklóricas. Modernamente, más que importación de valores, se está produciendo una suplantación de modalidades en detrimento del folklore; principalmente en el plano de la música y danza. Por supuesto que una simple modalidad transitoriamente impuesta por el cine o la radio, no desplazará definitivamente las arraigadas y tradicionales manifestaciones populares, pero siempre las dañan quitándoles vigor, principalmente entre la gente joven más propensa al snobismo. Por ejemplo, configuran un caso especial los fanáticos del jazz. Habiéndose criado en un ambiente con música local propia y en un continente con música folklórica valiosa y digna, por sus profundas raíces étnicas y telúricas y con contagiosa fuerza expresional y emocional, han renegado, —por lo menos preferencialmente— a ella para darse al culto y veneración de la importada. Claro que este caso no atañe al folklore, sino a la cultura general en razón de que, si bien la causal es de origen folklórico, el fenómeno en sí no lo es, pues se trata de la resonancia de una música importada en la sensibilidad de un núcleo *no integrante* de la masa pueblo (vulgo) puesto que tiene una mayor elevación cultural.

Pero no es este un fenómeno extralógico pues retornando al campo del folklore corresponde considerar una explicación para las preeminencias temporales y ocasionales, consistente en la atracción subconciente y en la curiosidad que ejercen las cosas procedentes de horizontes a los cuales adorna la ignorante fantasía regional. Al pasar el "furor" el ánimo retorna a sus fuentes naturales (folklóricas), mas no sin experimentar las consecuencias disolventes de esa atención emo-

cional prestada a lo foráneo. Naturalmente, algunas de esas aportaciones pueden quedar, fijarse y hasta llegar a tradicionalizarse integrando el folklore de una región situada talvez, a continente por medio del lugar de origen.

Resulta oportuno considerar que la cultura de un pueblo es tanto un organismo integrado por aportaciones extrañas, como la suma de elementos funcionales propios que aparecen ya como descubrimientos, ya como invenciones. Todo ese conglomerado va coordinándose en un ritmo mayoritario aunque estratificado por sobre un sedimento de cultura folklórica, la cual constituye una plasmación viva y operante de elementos nebulosos que constituían en el ánimo del pueblo una realidad sí, pero en potencia, latente, informe aún, hasta el preciso momento de constituirse en realidad audible, visible o tangible, luego de aparecer el elemento traductor al cual me he referido anteriormente. Este elemento traductor o de interacción, día a día adquiere mayor significación ante la perspectiva publicitaria, transformando el haber folklórico en un medio de vida para sus creadores y difusores, significándoles, además, una acrecentamiento de amplio prestigio personal a través del éter y la pantalla: móvil-resultancia que influye cada vez más en el campo de la integridad folklórica. Por ejemplo, el avión introdujo en muchas zonas de cultura primitiva la sugestión de países lejanos y por enede, atrayentes, la sensación de capacidad, de poder, de esos mismos pueblos, llega a incidir, inconcientemente hasta en el campo folklórico y religioso. También con el avión apareció la preparación de la pista; la significación actual y restringida del factor Tiempo que fuera otrora omnipotente hasta el comienzo del dominio creciente de la velocidad por el hombre; la construcción en el aeródromo de un restoran y de un gabinete higiénico moderno; un sentido nuevo de confort para el viajero del aire, que trae ropas diferentes, otros detalles físicos y variedad en sus hábitos y vicios particulares: desde los cigarrillos hasta la forma de hacer el amor. Todo eso va haciendo su círculo de expansión y emulación, en áreas lejanas, mediterráneas, donde de otra manera, talvez siglos hubieran transcurrido, inmutablemente, sobre ellas y sobre el estatismo local.

Volviendo a las importaciones en el dominio del folklore, se desprende que, si bien el folklore de una región no es una resultancia total, pura e innata de su sensibilidad, no es menos cierto que las aportaciones que pasan a integrarlo experimentan una remodelación que, a veces, hace difícil identificarlo con el de origen. Esas adopciones y readaptaciones se operan por una especie de filtrado que la colectividad realiza a través de su emoción receptiva. Por ejemplo, el folklore brasileño de ciertas regiones consiste en una mezcla de lo europeo — con sus ya múltiples y recíprocas influencias milenarias— lo africano y lo indígena, presentando el complicado mosaico actual.

Todo ese mundo folklórico, aun no sedimentado, reposa sobre fundamentos comunes, inconcretos e inherentes a la naturaleza humana.

El sexo y sus adyacencias más o menos intelectualizadas, arquitecturan mayoritariamente el organismo del folklore. Principalmente la danza y la música constituyen símbolos eróticos de diversa intensidad, en cuya gradación influye la complejidad del ambiente físico. Quiero decir, que los primeros símbolos humanos representaron y representan estados emocionales directos: la reproducción, alimentación, la muerte, es decir, la trilogía básica del folklore integrada por la música (danzas y canciones), la mitología y la magia (literatura oral).

El símbolo, sea espiritual o material, no es más que la representación específicamente humana (intelectual) de una emoción (impulso-emoción) típicamente animal. Estoy refiriéndome netamente al folklore.

Por su parte, las clases superiores de la sociedad, transcurren en medio de la civilización que crean y sostienen, cuya característica evolutiva la constituye una saturación de símbolos (convencionalismos) sumamente evolucionados.

Ese mundo simbólico del hombre actual, trasporta su desarrollo más allá de su experiencia sensorial y ya en la esfera del pensamiento abstracto invade la Nada, el Infinito, al encaminar su imaginación hacia el campo filosófico y religioso, reclamando el concurso de una hipotética inspiración mística, es decir, la conjunción en sí de una clarividencia extrahumana en lo concerniente a interrogantes del Más Allá.

Es obvio expresar que, durante el último siglo, el binomio Técnica-Ciencia ha avasallado toda posibilidad de predicción respecto a su desarrollo. Ante él, todo el mundo conceptual ha pasado a segundo término y en realidad sus símbolos, principalmente en el campo de la física, química y las matemáticas, constituyen la máxima aproximación lograda por el hombre en el dominio del conocimiento y al secreto de las leyes que rigen la Vida y la Energía Universal.

En cambio el pueblo (vulgo) conserva aquellos primeros símbolos fundamentales, referentes a su experiencia sensorial vinculada a un ambiente dado que obra a manera de condicionador fisiológico.

Ahora bien, si se admite el concepto de que la cultura consiste más bien en una aptitud mental (capacidad intelectual) que en los conocimientos concretos que su enunciado obliga a presumir, frente al panorama del folklore, tal concepción adquiere mayor importancia. Constituiría entonces el folklore una aptitud o capacidad natural del pueblo, del vulgo, para crear en modesta escala cualitativa, lo que las élites, en posesión de mejores símbolos expresionales y metodología, alcanzan en la ciencia y en la producción artística universal. Este

concepto de la cultura como aptitud no pretende significar que constituye un bien natural, biológico, innato, algo similar a un instinto, lo cual induciría a pensar que existen pueblos con más aptitudes culturales que otros, por ejemplo, los asiáticos y europeos con milenios de gimnasia en la alta evolución cultural, lo cual constituiría una conclusión totalmente falsa. Precisamente, una de las características de la cultura que la diferencia del instinto ciego es su intransmisibilidad biológicas. Me refería, al decir aptitud, al estado preparatorio merced al cual los individuos y colectividades adquieren en su trayectoria capacidad de asimilación, comprensión y creación; una aptitud de satisfacción vital antidecadente y predisponente a la evolución y progreso; especie de trance permanente que puede constituir una derivación del conformismo y la paz, creadores fundamentales del ocio fecundo. Deseo con esto llegar a la conclusión de que un folklore rico revela un fondo de elevada aptitud cultural, un estado básico de gimnasia mental-espiritual, un substrato, si no de cultura en el sentido moderno de Arte-Técnica-Ciencia, sí en el aspecto de la capacitación humana para la comprensión, el amor y la proyección en el tiempo.

Síntesis.

El folklore puede ser totalmente autóctono, aunque ésta circunstancia excepcional actualmente sólo se encuentra en aisladas colectividades primitivas.

El pueblo manifiesta su emocionalidad en el folklore, por lo cual este constituye una entidad viva, funcional y en permanente e impercptible juego de reacomodación ambiental, derivándose de ello su capacidad de sobrevivencia.

El folklore pues, *constituye la cultura natural del vulgo*, surgida de su experiencia cotidiana en un determinado ambiente físico.

Los extraordinarios elementos de difusión actual —cine, televisión, radio y avión— han complicado la consideración de los hechos folklóricos, principalmente en lo que respecta al anonimato ya que es imposible desconocer la revaloración estético-moral que día a día se otorga al folklore con la consiguiente sobrestimación y prestigio a sus autores. A la vez será preciso reveer el sentido de “zona marginal” de cultura en consideración a aquellos agentes difusores que han alterado la antigua secuencia Distancia-Tiempo, cada vez menos significativa frente al moderno binomio Técnica-Ciencia.

El creador de folklore o sea el elemento de interacción, recoge el sentir popular, le da forma, lo fija y lo echa a andar de nuevo con la misma apariencia espontánea inicial. Pero sin su sensibilidad caracterizadora, sin su ejecutoria representativa —por más que retorne al anonimato colectivo— en vez de folklore constituido, existirán estados

emocionales y una como permanente gestación de actitudes imprecisas sin posible valoración característica.

ORIGEN Y SOBREVIVENCIA DEL FOLKLORE.

En mayor grado constituye el folklore una resonancia de la influencia del ambiente físico, al cual el hombre debe imponerse o amoldarse para sobrevivir. Por lo menos el *habitat* condiciona las bases sobre las cuales el hombre organizará su existencia. A la vez, la vida social crea de por sí un campo emocional imprevisible en sus detalles el cual se amalgama con el natural. Ese campo emocional implica credulidad pseudo religiosa y desconocimiento popular en torno a problemas vitales y a inquietudes fundamentales, surgiendo de todo ello un conglomerado que constituye la inspiración folklórica —que procura la satisfacción de aquellos— la cual se matiza característicamente debido a la influencia de múltiples factores. Naturalmente que la adecuación al *habitat* acarrea una predisposición a homogenizar el sentir, el creer, el imaginar y el crear del pueblo, constituyendo tal circunstancia una similitud favorable a la consolidación del hecho folklórico. No obstante esas fuerzas profundas que lo originan, el folklore es más estático que dinámico. Lo primero, porque desde el medio ambiente que lo tipifica, gravita sobre el individuo que en él surge y se impone en su sensibilidad sin ejercerle violencia, a manera de una lápida de ridículo y extravagancia que se opone tanto a las innovaciones como a la inobservancia de las costumbres locales. En cuanto a la dinámica reside tanto en la espontaneidad de su origen y contenido multitudinario, como en la atracción, equivalencia y resonancia emocional que propicia en el individuo. Otro aspecto de su dinámica reside en que, a pesar de su condición fundamental de ser tradicional, no deja por eso de ser paulatinamente transitorio; existe una permanente e imperceptible mudanza de hechos folklóricos y tal aspecto vegetativo-fisiológico del folklore orgánico, implica una dinámica propia, ajena a la que el hombre pudiera imponerle con su ejecutoria. Esa mudanza constituye su capacidad de sobrevivencia a través del tiempo inexorable, pues por lo menos algunas de sus raíces deben estar condicionadas a la cultura del pueblo general (no vulgar).

Es incuestionable que el desarrollo del conocimiento generalizado (oficial) ocasiona una disminución de folklore, ya que aquel propende a la Universalización y éste al conservatismo regional. Además, el substrato del folklore está constituido por el empirismo emocional y no presidido por el pensamiento analítico.

Volviendo al aspecto de la divulgación y estimación creciente de los valores folklóricos, creo que, frente a la hiper difusión actual —radio, cine, televisión, etc.— los hermetismos regionales, el anonimato

clásico y hasta la espontaneidad del hecho folklórico, van perdiendo rigidez y también autenticidad en un sentido estricto, por lo cual se hace necesario considerar esa avallante influencia. Antiguamente (hasta el siglo pasado) el aislamiento regional, geográfico, era una realidad favorable a aquellas condicionales del hecho folklórico. Pero eso es ya derogado pretérito y es preciso admitir que todo aquello (folklore) subestimado por las clases superiores hoy está en primera fila de lo genuino y representativo, lo cual forzosamente hará aparecer autores —por lo menos en algunas expresiones folklóricas— que traducirán, propositadamente, expresiones regionales.

Es natural que los aludidos medios de difusión ocasionen un desmedro de lo auténticamente folklórico, puesto que cuanto mayor es la interculturación, menos arraigo tiene el folklore en las nuevas generaciones ya carentes del misonéismo o refractariedad cultural que pudieran esgrimir los nacidos y criados en el clima del folklore auténtico. Por supuesto que nada burla al tiempo ni a los cambios que él supone.

El folklore no es invulnerable: al contrario, su origen humano le confiere plasticidad.

Sobre la base de que constituye una emanación primitiva del ser, es preciso admitir que así como en el sentimiento religioso hubo inicialmente emotividad y temor puros para más luego pasar a integrarlo el pensamiento y la especulación filosófica, y que así como el lenguaje primeramente fue emotivo, interjeccional, del mismo modo el hombre, antes de que su creación artística adquiriera jerarquía universal, debió crear o mejor dicho, debió pasar gradativamente, por la expresión folklórica (objetiva, sensorial, espontánea) y darle luego la dimensión y vuelos necesarios. No pretendo con esto decir que la obra de arte, antes de serlo, debe constituir folklore, sino que, a manera de consideración general en el desarrollo de la cultura, los pueblos de alto nivel en la producción artística, muy probablemente sean poseedores de un rico basamento folklórico. Principalmente en el aspecto musical, los grandes creadores han usufructuado la inspiración suscitada por el folklore para desde ella dar giro a sus expresiones más sutiles.

Síntesis

La mente humana con sus propias interrogantes frente a las fuerzas naturales y a las complicaciones de carácter social se ve forzada a proporcionarse satisfacciones creadas por su imaginación o surgidas de su experiencia primaria.

Tales satisfacciones, a saber, mitos, creencias, leyendas, magia, refranes, música, etc., constituyen el folklore.

El folklore sobrevive porque se renueva, readapta: porque transforma vivencias totales en parciales; porque importa hechos, aban-

dano algunos y mantiene otros por la lenta vía de lo tradicional. Significa esto que el folklore posee razón de ser y vida propia. Lejos de ser un anquilosamiento de costumbres, conforma un organismo con funciones y trayectoria plena: Nacimiento, Sosténimiento y Extinción.

EL FOLKLORE COMO FENOMENO TIPICAMENTE HUMANO Y COMO EXPRESION DE CONEXION CON LAS ENERGIAS NATURALES.

Puesto que el hombre carece cada vez más de conexión síquica con la Naturaleza, al tenor de su transformación en un ser con Historia y necesidades artificiales y aunque esto no sea tan así de crítico y el hombre continúe hoy como ayer apegado a su herencia biológica, es indudable que existen sectores sumamente adaptados a esa gigantesca modalidad cultural presente llamada "segunda naturaleza". Se trata de una adquisición técnico-científico puramente cerebral, cuya consecuencia, —dominio de la Naturaleza y *confort*— en parte carecen de respaldo, equivalencia y hasta de justificación biológica. El hombre, de dominado, de dependiente absoluto, está pasando a ser un dominador de diversos aspectos de la energía natural, lo cual inexorablemente, le acarrea responsabilidades cuya inobservancia o incapacidad de control puede ocasionar consecuencias imprevisibles.

Ante ese cuadro, el folklore significa una reconfortante conexión con lo primario y aunque de índole espiritual y moral, posee la fuerza genésica de lo instintivo, de lo original y sostenedor. Precisamente por esas trabazones, el folklore es un suceso esencialmente humano y por ende respetable, aunque por surgir de la experiencia sensible, del horizonte finito y perceptible, carece de vuelo. Por ello es transitorio y perecedero. No así el Arte Abstracto, propositado, cuya universalidad estética le confiere Espacio y Tiempo infinitos.

Para interpretar y sentir el folklore no necesitamos traductor, ya que su emoción, más erótica que estética, surge (de) y retorna a los sentidos. Mientras que el folklore constituye una extraversión de vivencias emocionales, el Arte consiste en la introspección y captación de belleza pura, la cual es, tanto imaginada como intuida, pero que requiere para gustarla en plenitud, un estado intelectual-espiritual preparatorio. El folklore presenta estados oscilantes, transitorios, vinculados a lo fisiológico; el Arte sintetiza y revela verdades definitivas conectadas a etapas superiores de la sensibilidad.

Síntesis

Constituye el folklore el primer intento del ser humano de interpretar (mitos, leyendas, creencias) y controlar (magia) las misteriosas fuerzas naturales que lo rodean.

Cuanto más primitivo es el hombre (colectividad) más en con-

tacto se encuentra con la Naturaleza y en consecuencia, su folklore es más puro, fuerte y telúrico.

UNIVERSALIDAD TONAL DEL FOLKLORE.

La universalidad del folklore radica en que el ser que le da origen, con sus sentimientos, credulidad e imaginación, enfrenta una naturaleza que le proporciona en todas las latitudes incógnitas semejantes en lo fundamental, originándose de ello las relativas similitudes que justifican el asombro de los especialistas; así el origen de la vida, del sol y la luna, el fuego y la lluvia, el día y la noche, el Hombre y la Creación toda, también el amor y la muerte. Estas grandes causales, por encima de las variaciones ambientales derivadas de la ubicación geográfica, son las que imprimen al Folklore Universal, nexos que revelan la uniformidad psicológica del género humano. Dichos nexos también explican la facilidad con que algunos hechos folklóricos de importación, son asimilados y re-elaborados en su nuevo campo.

El folklore prolifera en ambientes populares donde la cultura oficializada llega en forma tan sólo marginal. Existe una diferencia-relación, proporcional entre el desarrollo del folklore y el grado de cultura o de interculturación regional. Este proceso adquiere día a día características más agudas debido a los mencionados elementos de difusión moderna.

No obstante, el folklore constituye una consecuencia típica de la mente humana universal, girando en torno a la misma temática: el amor, la salud del cuerpo y del alma (la vida y la muerte), la guerra, la paz y las maravillas e incógnitas de la Naturaleza.

Síntesis

Conceptuando que la mente humana y sus reacciones son similares en cualquier punto de la Tierra y en todas las razas, debemos inferir que las producciones folklóricas, dado que deben ser consideradas en un nivel de mentalidad primitiva, se encuentran en un plano de relativa homogeneidad.

El *habitat*, con sus diferencias climáticas y topográficas a veces tan marcadas que influyen decisivamente en la fisiología y por ende en la psicología, constituye un condicionante del ambiente folklórico el cual se viste así de singulares matices de forma por más que en el fondo continúe atenido a las mismas incógnitas, intereses y problemáticas.

SOBRE LO MATERIAL, ESPIRITUAL Y RELIGIOSO EN EL FOLKLORE.

Entiendo que si el folklore posee sobrevivencia, tradición, perdurabilidad, es debido a su espíritu y no a su integración material. Por eso juzgo necesario delimitar hasta que punto lo religioso y material, —artesanía principalmente— debe integrar el folklore. Es difícil y complicado concretar sobre estos puntos, por lo cual se hace necesario indicar que, tratándose de América, el sincretismo religioso —cristianismo y politeísmo autóctono— suscitó peculiares casos de seuda conversión y trasplante de idolatrías bajo la apariencia de un monoteísmo satisfactorio, dando a la vez margen a una serie de leyendas y mitos en torno al génesis, al Diluvio y a Adán y Eva, que constituyeron y constituyen auténtico folklore. También debe incluirse en este rubro toda la cadena de prácticas mágicas, shamanísticas y curanderiles (creencias) que observen los pueblos interculturalizados, ya que los monoculturales e indóciles no son admitidos en la consideración folklórica, como veremos más adelante.

En cuanto al estudio de la religión propiamente dicha, entiendo que, el sector de la liturgia, lo práctico y ostentoso, lo visual diría, si se singulariza localmente, puede llegar a constituir folklore, pero no el estudio de la religión en sí, incluyendo el análisis exhaustivo del proceso mental-espiritual que la origina, el cual incumbe a la Etnología. Me limito a hacer presente mi parecer de que una delimitación exacta, en ciertos aspectos, tampoco la poseen otras disciplinas. Por ejemplo, en el derecho penal, cuando el individuo ha ejecutado la acción en condiciones especiales de anormalidad síquica de discutible entidad como para configurar una causa de inimputabilidad, la determinación de su posible existencia corresponde a una zona incierta donde confluyen al mismo fin la Medicina y el Derecho.

Por otra parte ¿cuál es la jurisdicción cierta de la Antropología Social? ¿Y cuál la frontera entre la Etnología y la Antropología Cultural?

A la vez entiendo que integran el folklore los elementos materiales que concretamente intervienen en alguna de las prácticas reverenciales de cualquier culto, ya sea aborígen, interculturalizado o revalorado. Del mismo modo, toda la artesanía que se halla directamente vinculada al folklore espiritual (literatura oral), por ejemplo, el ramillete de buen augurio que va en la proa de las embarcaciones pesquera o el amuleto que las protege de las aguas, pertenece al folklore propiamente dicho, pero no la embarcación ni toda la artesanía utilitaria por típica que sea, ya que su análisis, clasificación y estudio pertenece a la Etnografía. Del mismo modo integran el folklore los disfraces e instrumentos para música y danzas típicas (folklóricas).

Considero por mi parte inadmisibile el estimar como tema de folklore a la flora y fauna, a los astros y a los elementos fundamentales, salvo en la medida en que se encuentren implícitos en la literatura oral. Al revés de lo expresado por Ismael Moya en su "DIDACTICA DEL FOLKLORE": "Lo que el tema vegetal abarca en el folklore" ... deberá decirse: —lo que el folklore utiliza del tema vegetal, zoológico o del sideral. Lo demás pertenece a las respectivas ciencias.

Fundamentalmente considero que lo genuino del folklore reside en lo espiritual; lo material lo conforma asesoriamente, como detalle vinculado pero no como elemento intrínsecamente folklórico. A despecho del Tiempo, el folklore vale por su contenido espiritual. La materia no puede burlar la influencia de aquel, pero sí el espíritu que la anima. Por eso estoy con la vieja escuela inglesa que excluye del folklore lo puramente material, lo meramente utilitario, lo carente de simbolismo o conexión alguna con el espíritu que se impregna de las inquietudes fundamentales. De tal modo la validez consuetudinaria que el sentimiento popular otorga a normas de conducta en torno al honor y la moral, llegando posteriormente a integrar la letra de los códigos oficialmente estatuidos, constituyen folklore.

Creo que el carácter de pura necesidad, de función meramente vegetativa que une una vasija o una red con el pueblo, no le confiere jerarquía folklórica. Pero si esa vasija es empleada en el cocimiento de algún preparado cuyo mágico efecto consiste en dar clarividencia a través del tiempo y la distancia, entonces pertenece al folklore, aunque sin entrar al análisis técnico de su estructura ni al de la artesanía que le dió origen, pues entiendo que ello incumbe a la Etnografía. Si se menciona a tal ave o batracio vinculados al mito del origen del fuego, lo folklórico es el mito y no los animales que sólo lo integran asesoriamente; si se atiende como motivo las canciones infantiles o de cuna, no corresponde extenderse sobre el trato dispensado a los niños, ni tampoco en el aspecto técnico de la argamasa utilizada en la alfarería reverencial, aunque sí interesan al folklorólogo las canciones con que el artesano caracteriza tal labor.

El campo generalizado de la Lingüística tampoco le pertenece, aunque sí el de los refranes, sentencias, giros y énfasis típicos.

Síntesis

El folklore es un producto específico del género humano y lo es como consecuencia de su especulación mental. Lo material, lo abona pero no lo informa ni lo anima; por lo tanto debe incluirse en él, únicamente la artesanía con directa vinculación a alguna manifestación espiritual folklórica.

Toda la literatura oral y profana del vulgo es folklore, no así la medular del aspecto religioso que pertenece a la Etnología.

LAS MONOCULTURAS Y EL FOLKLORE.

Resulta obvio que debería hablarse de folklore por regiones y que si se le menciona por países, por nacionalidades, es con el fin de otorgarle una procedencia. Sería entonces el caso de referirnos particularmente al folklore del caboclo amazonense, del sertanejo cearense, del matuto matogrosense, etc., por lo cual entiendo que del mismo modo, en un tratado al respecto habría que referirse al folklore nhambikuara, cayapó, chavante, etc., puesto que son peculiares de un tipo humano y de una región determinada. Todos ellos, su conglomerado, integraría la denominación genérica de Folklore del Brasil. Sin embargo, no se admite la inclusión en el folklore de las manifestaciones culturales de los pueblos primitivos, de vida tribal hermética, es decir, sin contactos socio-culturales con una civilización superior. El hecho, pues, de tratarse de pueblos con un solo nivel cultural, impide su consideración folklórica ya que sería preciso hacerlo en su totalidad. Para que se admita la existencia de folklore, se exige la presencia de, por lo menos, dos estratos de cultura, es decir, dos clases sociales. Recién entonces correspondería la apreciación folklórica al poder, uno de dichos niveles, ser considerado vulgar. Ahora bien, al entablarse un proceso de interculturación, el pueblo primitivo comienza a importar elementos culturales y a modificar paulatinamente su sistema de vida. Recién entonces el nivel primitivo, original, estaría pasando a ser folklore.

Naturalmente, se necesitará un tiempo imposible de determinar a los efectos de comprobar cuales serán los hechos folklóricos sobrevivientes.

Por mi parte no termino de comprender tal exclusión basada en una consideración que revela más bien el afán de hacer técnica, de crear complicaciones sistemáticas. Creo que los mitos, leyendas, creencias, supersticiones, música, danza y canciones, es decir, toda la literatura oral de los pueblos llamados "naturales" debe ser considerada su folklore, su sabiduría empírica, aunque no hayan aun iniciado su sincretismo con una cultura superior.

Entiendo que si existen hechos folklóricos por tal o cual razón —tradicionales, vulgares, anónimos, etc.— lo serán en cualquier situación que se encuentren siempre que se reúnan aquellas condiciones. Es necesario valorarlo éste donde se encuentre si es que posee rango específico y si es que el folklore acumula bases estimativas que justifiquen su pretensión de constituir una Ciencia.

En América, los núcleos indígenas monoculturales deben integrar el folklore con la totalidad de su vida espiritual (literatura oral) máxime teniendo en cuenta el enorme desnivel existente entre aquella y la cultura material rudimentaria que poseen. Generalmente estos pueblos son dueños de una profusa mitología y leyendas sobre todas

las ir revelaciones que preocupan al ser humano, así como también danzas, cantos y ceremonias rituales y profanas. Las monoculturas deben ser consideradas formas folklóricas puras y denominárseles culturas folklóricas ya que su totalidad (me refiero concretamente a los grupos selvícolas sin proceso de interculturación) responde a los atributos que se exigen a los hechos folklóricos: ser tradicionales, vulgares, espontáneos, colectivos, anónimos y vigentes. El hecho de que no exista una clase social-cultural superior correspondiente a los efectos de cotejarla y derivar de ello su condición de vulgar no impide la caracterización del hecho folklórico, por lo cual no existe razón para negarle ubicación en el campo del folklore.

De otra manera ¿quién estudiará las monoculturas? ¿La Etnografía? ¿La Etnología? ¿Significa entonces que por el solo hecho de poseer un fenómeno social, procedencia monocultural, cambia de especie y debe ser tratado por otra ciencia? Creo que si existe una tipificación fenomenológica no puede ser luego excluida por una consideración de orden no específico cualitativo, sino puramente espacial o difusional. La calificación de vulgar es la única que pudiera a priori merecer objeciones al carecerse de referencias escalonadas, pero entiendo que para un folklorólogo experimentado no habrá mayores dificultades en percibir la diferencia entre un hecho vulgar y uno similar evolucionado.

Síntesis

Tal cual lo expresara en el apartado "Las monoculturas y el Folklore" entiendo que si el hecho folklórico configura un fenómeno cultural esas características deben servir de canon para la clasificación de aquellos, estén donde se encuentren. Del mismo modo que corresponde tratar al folklore de los indios "moros" del Gran Chaco, es correcto referirnos a las sobrevivencias folklóricas entre las clases superiores de cualquier nación.

FOLKLORE NOCIVO

En todo campo de folklore coexisten el fecundo, el inocuo y el pernicioso. La labor del especialista consiste en señalar las diferencias y delinear la genealogía temporal y espacial, no sólo de los dos primeros sino también del nocivo, a los efectos de procurar, al menos, su neutralización. El estudio del folklore debe consistir en la determinación de lo que lo es plenamente, en la percepción de lo que está por serlo (pre-folklore) y en la prevención de lo que ya no lo es (paleo-folklore).

Luego corresponde analizar el proceso sico-cultural-sensocial que

lo ha originado. Naturalmente que esas causas a menudo profundas obedecen a necesidades impostergables del material humano y por lo tanto si un aspecto de lo que podríamos llamar "folklore nocivo" ha proliferado al punto de serlo, será casi utópico pretender extirparlo sin ofrecer un supletorio del que se pretende anular. Generalmente, las causas que sustentan (o donde arraiga) un folklore nocivo no son inmorales sino tan naturales y, desde este punto de vista, tan respetables como las otras. Ocurre que el ser humano frente al infortunio, el dolor o la incertidumbre dramática, — que nada tienen de inmorales— recurre a lo que su mentalidad le indica como mejor recurso. El folklore nocivo configura un accidente social dentro del folklore; accidente que, por ser un efecto, presenta causas a las cuales es preciso remitirse y considerar al margen del concepto bueno o malo, pues la Naturaleza sólo conoce dos expresiones: lo necesario y lo superfluo.

Lo razonable consiste en enfrentar la rudeza de los instintos primarios con un criterio cuultural-educacional convincente, capaz de realizar una eficaz higiene mental, a los efectos, por ejemplo, de mostrar la inconveniencia personal y social de emplear un brevaje como filtro amoroso impositivo, frente a la libertad de amar y corresponder a quien nos plazca. Por todo ello es preciso colegir que el estudio del folklore debe estar presidido de, por lo menos, una noción del ambiente socio-natural a los efectos de que posea sentido interpretativo y no se traduzca en una visión conceptual, desnortada e inconducente.

Entendiendo al folklore cual una manifestación cultural temprana, inmadura, consecuencia del mecanismo erótico-emotivo enraizado en la personalidad instintiva y perdurando colectivamente por el cauce de la tradición y la imposición social tácita (o talvez mejor, indirecta) es que veo sumamente difícil la tarea del folklorólogo al pretender dar una orientación saludable al folklore, luego de determinar lo conveniente, lo inócuo y lo pernicioso. Si existen prácticas de hechicería es por que la mentalidad colectiva le da cabida implicando con ello que no está capacitada para renunciar a las mismas. Frente a esto corresponde deducir que el problema es de mucha mayor entidad, consistiendo fundamentalmente en auspiciar el desarrollo cultural superior para que el pueblo de por sí y ayudado por una depuración folklórica adecuada haga abandono de aquellos métodos que le resultarán, entonces, anticuados y absurdos. Resulta oportuno tener presente que ni siquiera un vicio funesto puede ser quitado subitamente, sin cumplir un proceso y, a veces, no sin ubicar en su sitio un reemplazante. Tratar de sanear quirúrgicamente al folklore daría el mismo resultado que el obtenido por el Cristianismo queriendo suplantarlo con su liturgia aparatosa al paganismo animista del indio. El resultado fue una mistificación consistente en la idolatría de Vírgenes y Santos. Lo que es cultural es preciso tratarlo con métodos adecuados, es decir, culturales, si se quiere ir a buen puerto. Pues entiendo

que por lo menos ciertas manifestaciones folklóricas constituyen o integran patrones culturales subyacentes que no serán abandonados simplemente porque los folklorólogos decreten su inconveniencia o porque sean considerados antisociales y acreedores a sanción penal, tal cual podemos comprobarlo a diario en la crónica policial. Además, no creo posible una evolución del folklore en sí mismo, dado que la experiencia y las deducciones que de ésta derivan, no caracterizan los procesos de la mentalidad poco evolucionada culturalmente.

Síntesis

Juzgo casi una fantasía pretender desterrar lo que se llegue a clasificar de folklore nocivo: es tapar el cielo con un harnero. Mientras no se eleve la instrucción general el pueblo (vulgo) no abandonará los recursos o refugios anímico-sensoriales que el folklore le significa, por antisociales que se les considere. En sí mismo el folklore constituye una manifestación de fuerza instintiva y ese basamento le permitirá desafiar siempre la camisa de fuerza que las conveniencias sociales y las leyes pretendan imponerle, sin antes no le proporcionan, por lo menos, un derivativo a tal energía o insatisfacción acumulada.

PRE-FOLKLORE, FOLKLORE, PALEO-FOLKLORE.

Todo tiene un principio, un período formativo y de consolidación para la función que irá a desempeñar ya en la plenitud de su desarrollo. Por su parte el folklore no puede escapar al proceso, lento y oscilante, entre su aparición y la confirmación o el olvido; es el período del pre-folklore. Significa que éste no ha adquirido aún algunas de las premisas que le darán confirmación. Generalmente, el hecho folklórico que lo será al cabo comienza por ser vulgar mientras lo va caracterizando su anonimato y espontaneidad; fáltanle aún tradición y popularidad. Es decir, que le falta difusión para adquirir el factor espacio y ser popular. Tradición equivale a tiempo transcurrido. Hoy día, la condición popular se adquiere más rápidamente, ya que el difusionismo posee medios y capacidad fabulosas que amenazan la clásica realidad valorativa del concepto marginal respecto a las ondas de descentralización cultural. En cambio, el factor Tiempo, insoportable, exige el cumplimiento de su periodicidad para conferir el testimonio de su pasaje: la Tradición. El hecho folklórico adquiere entonces vigencia plena, adultez ambiental, sin que nadie sepa hasta cuando durará su valía como tal. Llega el tiempo en que un hecho, otrora folklórico, se encuentra en trance de extinción, siendo practicado tan sólo por una minoría, no cumpliendo por lo tanto, una función colectiva. En tal caso no integra ya el folklore orgánico regional:

está en trance de ser Paleo-folklore. El hecho, material o espiritual, que no llene las formalidades que se exigen al hecho folklórico está en camino de desaparecer. Su sobrevivencia como quiste cultural está condicionado a la capacidad de expulsión del folklore, el cual, por su cualidad funcional y condición orgánica, es refractario a todo elemento extraño, ya sea importado o surgido espontáneamente.

Por otra parte, creo que de ninguna manera, el folklore vigente y (o) el que ya no lo es, deben ser incluidos en el sector de ninguna otra disciplina: una cosa es la Historia del Folklore y otra, la Historia propiamente dicha. Tampoco la Arqueología tiene nada que hacer con el paleo-folklore. El folklore total (vigente y caduco) podrá servir a la estructuración de una etiología del proceso mental-cultural de las colectividades, pero nunca de una Historia general.

Estoy refiriéndome a manifestaciones tipificadas ya que las formas liminares y confusas siempre constituirán material polémico, principalmente si nos remontamos al origen, muchas veces común, de ciencias que luego fueron diversificadas por imposición de sus trayectorias y de los hechos configurados.

La Historia y la Arqueología, como disciplinas científicas, procuran la verdad y su ubicación correlativa en el Tiempo, logrado lo cual, —por medio de la documentación y por la vía del genio interpretativo y retrospectivamente intuitivo del investigador— se alcanza a configurar el pasado, a estabilizar lo que, ya inerte, desaparecía en el tiempo egullido por el abismo del olvido. En cambio el folklore, en su aspecto más brillante —el espiritual— revela la conquista humana del pensamiento abstracto; el comienzo, aunque más no sea, de la gran fuga desde lo prosaico, material y exclusivamente vegetativo y utilitario hacia el mundo de los grandes y nobles símbolos, hacia el ilimitado horizonte figurativo que el Arte Universal alcanza plenamente. El folklore constituye el alma rudimentaria e inquieta del pueblo.

Síntesis

Para adquirir plenamente las condiciones que lo acreditan como folklore adulto, es decir, como poseedor de todas las características, desde tradicionalidad hasta vigencia plena, éste debe atravesar un período gradativo a través del tiempo-espacio. Aún no se sabe si cumplirá su trayectoria de consolidación: es aún pre-folklore.

El folklore total no es inerte y su estabilidad es más aparente que real. Sus manifestaciones vitales son imperceptibles, pero permanentes. De no oponerse tal mutación y modificación parcial o total, aunque siempre paulatina de sus valores actuantes, si su tradicionalismo fuera inmutable e inflexible, moriría de anacronismo.

Ese material folklórico que va quedando por el camino del tiempo

ante la evolución mental-cultural colectiva, constituye el paleo-folklore o sea el folklore que fue y que ya ha perdido su vigencia total o está en camino de perderla.

DELIMITACION DEL FOLKLORE.

Creo que no pasa de una pretensión el querer delimitar en forma absoluta el campo del folklore. Pocas ciencias logran demarcar totalmente su jurisdicción. Porque una cosa es definir lo que constituye un hecho folklórico y concretar lo que no lo es, en sus formas definidas, típicas; pero los estados intermedios, lo que está constituyéndose en folklore, —el pre-folklore— y lo que está dejando de serlo, siempre serán motivo de duda y discusión. Se ha dicho que el folklore es la Etnografía de los pueblos civilizados y que la Etnografía es el folklore de los pueblos primitivos. Tal sofístico juego de palabras me parece poco serio y lindero a una anarquía conceptual, pues si existen razones valederas para configurar un hecho folklórico o etnográfico, debe hacerse así e incluirlo en el rubro correspondiente.

Entiendo perfectamente correcto referirme a la Etnografía de las Islas Británicas así como al folklore de los Sirionós. Debe adoptarse un criterio caracterológico y sostenerlo mientras no existan razones en contrario. De otra manera las disciplinas serían oscilantes careciendo de la virtud de infundirnos confianza en sus métodos y conceptos.

Síntesis

Si la Etnografía es la ciencia que describe la vida de los pueblos, ocupándose preferentemente de la parte objetiva y material; si la Etnología se ocupa del estudio analítico-sintético más profundo, penetrando en el campo de sus manifestaciones espirituales y sociales con un criterio de amplitud comparativas; si a la Arqueología corresponde el análisis y clasificación de los restos de las culturas ya desaparecidas, es de presumir que el folklore (científica y no prácticamente considerada) debe tener su preciso campo de acción. De manera general se puede inferir que todo lo que se incluye en el estudio de las otras disciplinas no pertenece a él; así la Religión, la Lingüística y la Artesanía.

DEFINICION DEL FOLKLORE.

Si bien entiendo que es difícil concretar en una frase una demarcación de su campo y cometidos, juzgo necesario expresar que dicho

vocablo, etimológicamente, es vago e impreciso. Literalmente significa el saber del pueblo, lo que el pueblo sabe. Es evidente la limitación expresional del término, no obstante lo cual, fue generalmente admitido y ya nadie lo desplazará de su sitio representativo.

De cualquier modo y a manera de corolario, he procurado concretar una definición orientadora conceptuando al folklore como la ciencia que clasifica, estudia y divulga lo que el pueblo indoculto siente, cree, imagina y realiza en el plano fundamentalmente espiritual de su cultura espontánea: música, danza, canto, mitos, leyendas, cuentos, dichos, creencias, supersticiones, costumbres y ritos.

José A. de Olarte.



Ancap

PRESTIGIOSA INSTITUCIÓN DEL ESTADO
CUYA POTENCIALIDAD ECONÓMICA
SEÑALA UN PUNTO DE AVANCE Y UN
ESFUERZO MÁS EN EL PROGRESO DEL
PAÍS, NO SOLO DESARROLLA SU ACCIÓN
EN DEFENSA DE SU ECONOMÍA, SINO QUE
INSPIRADA EN UNA ALTRUISTA FINALIDAD REALIZA
TAMBIÉN UNA IMPORTANTE OBRA SOCIAL.

ADMINISTRACIÓN NACIONAL DE COMBUSTIBLES ALCOHOL Y PORTLAND



\$ 14.000.000,00

**PROVENIENTES DE DEPOSITOS CONSTITUIDOS EN LA
CAJA NACIONAL DE AHORRO POSTAL
SE INVIRTIERON EN LA CONSTRUCCION DE CAMINOS,
PAVIMENTOS Y PUENTES**

A H O R R E

**EN ESTA INSTITUCION DEL ESTADO
SUS ECONOMIAS SE INVERTIRAN EN
OBRAS DE UTILIDAD NACIONAL QUE
PROPORCIONARAN TRABAJO A
MILLARES DE OBREROS**

CASA CENTRAL: MISIONES 1435 y AGENCIAS